

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
CURSO DE MÚSICA – LICENCIATURA**

ANA MARIA SCHNEIDER DOS SANTOS

**REFLEXÕES SOBRE PRODUÇÃO MUSICAL INDEPENDENTE A PARTIR DO
PROJETO VOZMECÊ**

**CAMPO GRANDE – MS
2023**

ANA MARIA SCHNEIDER DOS SANTOS

REFLEXÕES SOBRE PRODUÇÃO MUSICAL INDEPENDENTE A PARTIR DO
PROJETO VOZMECÊ

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
ao Curso de Música – Licenciatura da
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
como requisito parcial para obtenção de título
de licenciado/a em Música.

Modalidade: Monografia

Orientador(a): Prof(a). Dr(a). Evandro Higa.

CAMPO GRANDE
2023



Serviço Público Federal
Ministério da Educação
Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul



**ATA DE AVALIAÇÃO DE TRABALHO DE
CONCLUSÃO DE CURSO CURSO DE
GRADUAÇÃO EM MÚSICA - LICENCIATURA**

Às 14 horas do dia 20 do mês de novembro do ano de dois mil e vinte e três, na Sala 5 do Curso de Música da UFMS, a estudante ANA MARIA SCHNEIDER DOS SANTOS apresentou o Trabalho de Conclusão Curso (TCC), na modalidade Monografia intitulado “**Reflexões sobre a produção musical independente a partir do Projeto Vozmecê**” sob a orientação do professor Evandro Rodrigues Higa, como parte da exigência para conclusão do Curso de Música - Licenciatura. Após a avaliação da banca composta pelos seguintes membros: Evandro Rodrigues Higa (orientador e presidente), Mariana de Araújo Stocchero (membro 1) e Júlio César Matos Borba (membro 2), considerou-se a estudante **aprovada**:

RESULTADO FINAL

Aprovada

Reprovada

Recomendações:

Profº Drº Evandro Rodrigues Higa (presidente)

Profª Drª Mariana de Araújo Stocchero (membro)

Profº Drº Júlio César Matos Borba (membro)

Campo Grande, 20 de novembro de 2023.

NOTA
MÁXIMA
NO MEC

UFMS
É 10!!!



Documento assinado eletronicamente por **Evandro Rodrigues**

Higa, Professor do Magisterio Superior, em 22/11/2023, às 09:58, conforme horário oficial de Mato Grosso do Sul, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

NOTA
MÁXIMA
NO MEC

UFMS
É 10!!!



Documento assinado eletronicamente por **Julio Cesar Matos Borba, Usuário Externo**, em 22/11/2023, às 13:56, conforme horário oficial de Mato Grosso do Sul, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

NOTA
MÁXIMA
NO MEC

UFMS
É 10!!!



Documento assinado eletronicamente por **Mariana de Araujo Stocchero, Professora do Magistério Superior**, em 22/11/2023, às 23:10, conforme horário oficial de Mato Grosso do Sul, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufms.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orga_o_acesso_externo=0, informando o código verificador **4459501** e o código CRC **BB4245ED**.

FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO

Av Costa e Silva,

s/nº - Cidade

Universitária Fone:

CEP 79070-900 -

Campo Grande -

MS

Referência: Processo nº 23104.034925/2023-96 SEI nº 4459501

Agradecimentos

Ofereço esse trabalho a minha mãe, Margareth Conceição Sanabria Schneider, única familiar que me apoiou na jornada musical. Presto agradecimento também ao meu companheiro de vida Pedro Fattori, com quem desenvolvi o Vozmecê, projeto musical estudado aqui. Agradeço a Universidade Federal do Mato Grosso do Sul por oferecer um ótimo ensino e ao querido professor Evandro Higa por ter me ensinado tanto nos últimos anos, além dos outros professores do curso de música. Sou grata também pelos grandes mestres da Música Popular Brasileira e da música sul-mato-grossense, que tanto me acompanharam nesse processo, fazendo parte do meu dia a dia desde então.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Notícia sobre o lançamento do clipe da música “Ampulheta”	84
Figura 2 - Lançamento do Clipe da música "Coisinha"	84
Figura 3 - Vozmecê é premiado pelo Itaú Cultural	86
Figura 4 Exibição de videoclipe de “Ampulheta” no Programa Spoiler, transmitido pela Portal Educativa, filial da TV Cultura no MS.....	86
Figura 5 Notícia sobre o lançamento do EP Desbunde.....	87
Figura 6 Vozmecê viaja 17 estados abordo de van motorhome, a "Vanmecê"	87
Figura 7 Através da Vanmecê, Vozmecê grava live session explorando algumas de suas composições.....	88
Figura 8 Lançamento do single "Fêmea", composição de Namaria.....	88
Figura 9 Vozmecê ganha o Festival Universitário da Canção na categoria de Melhor Canção Popular com Tio Sam, de Fattori.	89
Figura 10 Vozmecê participa do Festival de Inverno de Bonito no Palco Balneário..	89
Figura 11 Vozmecê faz parte do coletivo Folk na Rua, projeto que leva música de rua à Campo Grande.....	90
Figura 12 Menção Honrosa aos integrantes do duo Vozmecê por sua participação no coletivo Folk Na Rua.	90
Figura 13 Vozmecê participa da edição do ano de 2023 do Festival de Inverno de Bonito com o coletivo Folk Na Rua.	91
Figura 14 Vozmecê se apresenta no batalha de bandas 2021.	91
Figura 15 Vozmecê Participa do Festival Campão Cultural	92
Figura 16 Vozmecê participa de mentoria com Tadeu Patolla na segunda edição do Campão Cultural.	92
Figura 17 Em coletivo, Vozmecê apresenta show em homenagem ao movimento mineiro Clube da Esquina	93
Figura 18 Vozmecê abre o show da banda Nacional Francisco el Hombre na feira O Balaio.	93

Figura 19 Vozmecê abre o show do duo nacional Anavitória no MS ao vivo.	94
Figura 20 Vozmecê participa do Programa do Brejinho na Band TV.	94
Figura 21 Participação do duo Vozmecê no programa Talento Regional.	95
Figura 22 Participação do Duo Vozmecê no Podcast do jornal O Estado.....	95
Figura 23 Vozmecê em uma de suas participações nos programas do SBT MS.....	96
Figura 24 Vozmecê participa de programa Balanço Geral, na TV Record.	96
Figura 25 Vozmecê participa do programa Band Cidade, na TV Band.	97
Figura 26 Vozmecê participa de programa ao programa Meu MS. TV Morena, afiliada da Rede Globo.	97

Resumo: Desde a difusão da reprodutibilidade artística a indústria fonográfica trabalha em prol da música como produto vendável em larga escala. Uma saída alternativa a esse modo de construção artística é a produção musical independente. A monografia em questão se trata de uma pesquisa bibliográfica com caráter qualitativo que pretenderá abordar os processos e resultados da produção independente, investigando questões como sua liberdade estética, atuação diante da tecnologia digital e seu modelo de produção frente à lógica capitalista. Como apoio etnográfico para busca dessas respostas de maneira empírica, será empenho do trabalho trazer a atuação do duo sul-mato-grossense Vozmecê na arte independente, contribuindo para compreensão e limites da atuação da música autônoma no contexto musical contemporâneo.

Palavras-chave: palavra 1.Etnomusicologia 2.Produção independente 3.Tecnologia digital 4.Indústria cultural 5. Vozmecê.

Abstract: Since the spread of artistic reproducibility, the recording industry has worked to make music sellable on a large scale. An alternative way to this mode of artistic construction is independent musical production. The monograph in question is a bibliographical research with a qualitative nature that aims to address the processes and results of independence, investigating issues such as its aesthetic freedom, performance in the face of digital production technology and its production model in the face of capitalist logic. As ethnographic support to search for these answers in an empirical way, the work will be a collaboration to bring the performance of the duo from Mato Grosso do Sul Vozmecê in independent art, contributing to the understanding and limits of performance of autonomous music in the contemporary musical context..

Keywords: 1. Ethnomusicology 2. Independent production 3. Digital technology 4. Cultural industry 5. Vozmecê

Sumário

Introdução	13
1.0 Uma breve história da música industrializada	17
1.1 A indústria fonográfica no Brasil.....	20
1.1.2 A produção independente no Brasil	20
1.2 A música independente no estado do Mato Grosso do Sul.....	23
2.0 Projeto cultural Vozmecê	29
2.1 Linha do tempo: De 2019 a 2023	29
2.2 Atuação na arte de rua.....	34
2.2 Momento atual do projeto.....	35
3.0 Um lugar ao sol: reflexões.....	40
3.1 Até que ponto a produção independente realmente proporciona maior liberdade ao músico/obra para explorar ritmos, harmonias, visões de mundo, etc.?	40
3.2 O consumo digital de música realmente traz mais visibilidade a nichos artísticos/estéticos minoritários?	49
3.3 A produção independente realmente caminha em uma direção contrária a arte como produto capitalista?	59
Considerações Finais.....	70
Anexos	84

Introdução

Com o advento da tecnologia digital de produção cada vez mais acessível e com a distribuição musical facilitada pelas plataformas digitais, a expansão das produções independentes passou a competir com a estrutura tradicional das grandes gravadoras, ganhando relevância econômica e cultural em escala nacional (GALLETA, 2014). Porém, a forma como esses artistas ocupam espaços de reconhecimento se tornam complexas, ainda mais quando o conteúdo artístico não se enquadra nos critérios mercadológicos da indústria cultural.

No século XXI, a crise com a pirataria devido as novas práticas relacionadas às redes de comunicação desenharam o cenário, com relação ao produto musical que vemos hoje (MARCHI, 2006). A tecnologia digital passa a colocar em xeque métodos tradicionais. Isso ocorreu por meio de articulações da cadeia produtiva industrial que passa a se interessar por outras formas de apresentação de conteúdo alinhadas com os novos cenários impostos pela internet. Essa nova conjuntura promoveu com que artistas independentes passassem a construir suas próprias músicas e as divulgassem de maneira facilitada, mesmo sem certeza sobre a garantia de retorno de seus empenhos.

Hoje, pós considerável confronto entre produto audiovisual físico para virtual, nos adaptamos a uma forma fluída de consumo que nos distância até mesmo da prática de *download*, o *streaming* (JÚNIOR, 2018). Esse desenvolvimento tem criado um novo mercado, sendo importante para a reorganização industrial, trazendo dessa forma algumas facilidades aos músicos independentes, como o projeto Vozmecê.

O duo musical Vozmecê, em seus empenhos por espaço na cena cultural da cidade de Campo Grande MS, encontra na produção de autoria própria, possibilidades de liberdade artística. Contudo, o ato de se tornar um artista de cunho profundamente autônomo tem em si suas limitações, à medida que se busca produzir uma música condizente com sua visão de mundo. No entanto, os artistas em questão encontram na arte de rua um espaço para divulgar suas convicções musicais.

Para Pereira (2018), repensar o lugar público e o conceito de cidadania diante das crises econômicas, sociais e urbanísticas é de grande importância ao momento de nossa história. Nesse esforço a comunicação se dá como um dos pontos chave dessa tentativa, tendo como participantes o fluxo de pessoas, imagens, mercadorias, tecnologias, subjetividades e culturas como protagonistas. Todos esses agentes afetam a experiência de uma cidade, pois, como observa Stoll (2018) cada indivíduo apreende um meio e através disso cria seus significados sobre esse local; são essas experiências que formam o olhar do cidadão.

Porém Reia (2014) observa que ainda há polêmica em relação ao uso do espaço público por artistas, por conta disso esses têm buscado cada vez mais pelas leis que regulamentam seu trabalho nessa modalidade artística, lutando contra repressão constante da polícia e guarda municipal.

A arte urbana proporciona uma relação que constrói a cidade e o próprio artista. O duo Vozmecê é coautor em sua cidade do projeto *Folk na rua* (2019), que busca levar aos cidadãos a experiência artística em sua rotina, fazendo parte de um movimento ativista-cultural. O duo levanta essas dentre outras bandeiras em seu trabalho autoral, o engajamento político e atenção a temas da filosofia estão presentes em suas músicas ao tratar de temas como o relativismo filosófico “Justiça”, niilismo “Movimento Espiral”, limites do conhecimento “A Gnose” problemas da informação na era da fake News “Pós-verdade”, críticas a hegemonias, relação vertical do poder “Tio Sam”, discussão sobre enfrentamentos das minorias sociais “Resista”, a importância da discussão sobre o feminismo “Fêmea”, músicas que tratam sobre violência psicológica e traumas familiares “Pai ausente”, Ativismo cultural “Cidarte” e a mistura de diversos gêneros em sua música, como o forró pé-de-serra “Faro fino”.

Brandão (2019) coloca a música como representação de um discurso que pode ter poder hegemônico em uma comunidade, cidade, estado ou nação, sendo capaz de influenciar os posicionamentos de quem a escuta. É nessa direção que surge a música de protesto, como o empenho de elucidar pautas sociais que trazem consigo violências para determinados grupos da sociedade, quando não de toda.

Uma das expressões dessa música engajada foi a *Tropicália*, que buscou através da ironia, sarcasmo tratar de assuntos sensíveis à sociedade. Inspirados na

imagem do hippie estadunidense, expressavam a partir de seu próprio modo de vida, críticas ao Estado e demais imposições (OLIVEIRA, 2016). Apesar desses músicos pertencerem de certa forma a indústria cultural, conseguiam promover algum tipo de reflexão popular. Porém, ainda assim os músicos associados ao movimento advinham das grandes gravadoras e sofriam com as imposições de seus contratos, além da própria ditadura política instalada.

No âmbito independente, a música de cunho indagador se manifesta com outros desafios, pois a articulação para produção de um público ouvinte das obras se mostra como um desafio que pode paralisar o artista independente, a não ser que esse consiga engajar, através dos meios digitais, seus conteúdos. Se pretende nesse trabalho investigar a produção autônoma, explorando aspectos como sua autonomia estética, desempenho diante das tecnologias digitais e seu método de produção no capitalismo cognitivo¹. A participação do duo Vozmecê no trabalho tem como empenho tornar as reflexões sobre a música independente mais concretas.

O duo musical Vozmecê busca através de sua sonoridade e letras divulgar sua música independente pela cidade em que moram até outras localidades do território brasileiro, levando sua arte às ruas, locais públicos e bares. Formado no fim de 2018, o recente projeto abrange sonoridades e pensamentos que caminham por temáticas filosóficas e sociais. A dupla é influenciada por diferentes gêneros musicais brasileiros, latino-americanos e também de países que inseriram sua cultura no Brasil por meio de força hegemônica. As apresentações do Duo Vozmecê costumam ser enérgicas, sem que se deixe de lado momentos de reflexão, daí o conceito que inventaram, o “Remelexo filosófico”.

A sonoridade do duo se desenvolve na cena cultural da cidade de Campo Grande (MS), cidade marcada pela lei dos 45 decibéis (nº 8 de 28 de março de 1996). A burocracia aos bares que cultuam música ao vivo diante dos diversos alvarás obrigatórios, desestimulam lugares na cidade que lidam com música ao vivo. Diante desse cenário, se torna fundamental a valorização de projetos independentes como o Vozmecê, fazendo com que seja possível fomentar a iniciativa do duo e de outros músicos que lidam com a área de composição popular autônoma, bem como quem se utiliza da performance musical como carreira profissional.

¹ O Capitalismo Cognitivo é a terceira onda de como esse modelo econômico ocorre, agora moldado através das mudanças do trabalho, ocorridas através das tecnologias digitais.

O tipo de estudo exercido será de caráter qualitativo, afim de que se compreenda a atuação do projeto Vozmecê como exemplos de artistas autônomos. A pesquisa realizada será bibliográfica. Ela buscou abranger questões relacionadas a produção musical independente, festivais musicais, diferenças entre *indies* e *majors*, prática *remix*, cenário digital pós web 2.0, atuação do *streaming*, selos musicais e o capitalismo cognitivo.

No primeiro capítulo trataremos sobre a indústria fonográfica e produção independente. Em seguida faremos uma explanação sobre o projeto Vozmecê. Logo após, faremos uma investigação sobre a liberdade presente na atuação independente, os dilemas da tecnologia digital e no último capítulo nos questionaremos sobre a atuação independente frente ao sistema econômico vigente.

1.0 Uma breve história da música industrializada

Conforme Gomes (2014, p 73 - 74) ao fim do século XIX o inventor *Thomas Alva Edison* concebeu um aparelho capaz de gravar, armazenar e reproduzir sons, o fonógrafo. O objetivo inicial do artefato era a extensão de linhas telefônicas, mas acabou se tornando o início da reprodução musical por meio de gravação, algo que possibilitou posteriormente a criação de uma nova maneira de contemplar a arte sonora. Ainda no início de criação, o aparelho apresentava simplicidade, sendo sua qualidade de escuta precária. Outro ponto era a sua impossibilidade de replicação por conta de seu cilindro de cera, problema solucionado a partir da invenção do gramofone por *Emil Berliner*, aparelho que utilizava um disco plano que permitia cópia, começando assim uma nova era econômica à execução musical.

De acordo com Lannes (2009) apesar de suas limitações, o fonógrafo passou a ser vendido nos Estados Unidos, porém obteve baixa adesão nas vendas. Na tentativa de aumentar o interesse comercial por um item reproduzidor de músicas, o gramofone foi uma saída mais prática e acessível financeiramente. Pouco tempo depois o produto foi redefinido e a união de seus fundadores se transformou, em 1929, em uma das primeiras gravadoras dos Estados Unidos, a *Victor Talking Machine Company*. No mesmo período, estimulados pelo investimento, foram criadas também as gravadoras *Edison Records* e *Columbia Records*, sendo esse o primeiro oligopólio do mercado musical (Lannes, 2009).

Em seguida, a indústria fonográfica passou por um período de altos e baixos na produção sonora, causados pela popularização do rádio e pelo período da grande depressão, que diminuiu as vendas dos produtos fonográficos, desencadeando a extinção da *Edison Records*. Em seguida, o mercado obteve prosperidade a partir do aparecimento do cinema que possibilitou a reestruturação do comércio musical por meio da produção de discos para trilha sonora e venda de ferramentas de gravação de áudio. Outro fator marcante à indústria foi a segunda guerra mundial que nesse aspecto acabou colaborando ao fomento da produção. Foi nesse período que Victor e Columbia trouxeram a produção do formato vinil, esse obteve êxito em vendas (LANNES, 2009).

Apesar da ascensão dos LP's, houve um encolhimento nas vendas na década de 1980, porém a crise foi superada com a chegada de outro dispositivo:

A retração das vendas na década de 1980 foi superada pela indústria fonográfica, não só devido ao final da recessão mundial, mas também pela introdução da tecnologia digital e do novo padrão de suporte físico a ela associada, o Compact Disk (CD), mais resistente, durável e, em determinados aspectos, de melhor qualidade. Quando os reprodutores de CDs se popularizaram, incorporados a aparelhos domésticos, aos automotivos, e aos portáteis individuais a indústria experimentou nova fase de crescimento das vendas, interrompida somente no início dos anos 2000. (HANSMAN et al. 1999 apud NAKATO, 2010, p 631)

De acordo com ULLRICH (2003), foi também nesse período, através da popularização dos primeiros computadores comerciais que em 1987 alguns estudiosos do *Fraunhofer Institute for Integrated Circuits* criaram um formato de áudio capaz de comprimir um arquivo de música de aproximadamente 30 MB em um registro menor que o modelo *wav*, o *MP3*. O formato *MP3* não consumia boa parte do disco rígido do *PC* que continha aproximadamente 150 MB e conseguia, mesmo com a compressão, manter certa qualidade de áudio.

Posteriormente houve melhoramento do formato *MP3* e sua difusão online foi popularizada. “Os arquivos em *MP3* podem ser copiados livre e infinitamente, recebe-los, replicá-los e distribuí-los ao redor do mundo, é tão simples quanto mandar uma mensagem” (LIMA; OLIVEIRA, 2005, p 7). Esse movimento aconteceu no fim da década de 1990 com os primeiros programas de disseminação de músicas em *MP3*, sendo alguns dos mais conhecidos o *Napster*, *Imesh* e *Kazaa* (CARDOSO, 2006). A facilidade de compartilhamento e a falta de pagamento de direitos autorais fez com que as gravadoras iniciassem um conflito com a pirataria, já que o percentual de vendas caiu consideravelmente após as tecnologias se efetivarem (CARDOSO, 2006). O cenário das gravadoras em desfavor com o novo paradigma representou a “desverticalização da cadeia produtiva da música” (NAKATO, 2010), sendo responsável pelo enfraquecimento das *Majors*, descentralizando a atividade da produção de música.

Conforme Eftting (2016) com a expansão e aprimoramento dos computadores e da internet, as etapas de gravação, edição, mixagem e masterização passam a ser possíveis a qualquer indivíduo com acesso a esses meios. No novo modelo de sociedade a etapa de montagem física, responsável pelos altos custos de produção, passa a acontecer de forma prática inicialmente com o arquivo *MP3*, disponível no ciberespaço e atualmente por meio do *streaming*, sendo o *Spotify*, *Deezer* e o

YouTube algumas das plataformas mais utilizadas para o compartilhamento e audição de músicas. Esse cenário favoreceu com que novos músicos, de maneira independente de grandes gravadoras, criassem e divulgassem suas obras artísticas com notoriedade:

A partir da entrada das gravadoras independentes e o mercado se diversificando com novos gêneros, as majors perdem espaço na criação. Com as novas tecnologias e o seu progressivo barateamento as grandes gravadoras 35 perderam seu monopólio também na produção. Com a entrada da internet e a desmaterialização do formato gravado elas também perderam controle na distribuição (EFFTING, 2016, p 34-35).

A música independente cria maior liberdade entre o músico e sua obra. Castro (2005) afirma que o aumento no consumo da música digital deu visibilidade a nichos minoritários, que obtinham pouco apoio das *majors*. Essa nova forma de produzir música pode representar uma cena musical que caminha em direção contrária à arte como produto do capitalismo, já que o conteúdo das obras não precisa mais recorrer a elementos frequentes na música de mercado, estando em tese livres da uniformidade comum a indústria cultural, que tem como intuito a simplificação e imitação estética em suas obras em busca da fácil receptividade por parte dos consumidores (ADORNO, 2009). Na obra filosófica *Dialética do esclarecimento*, Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno e Max Horkheimer fazem uma crítica ferrenha à cultura como mercadoria:

Sob o poder do monopólio, toda cultura de massas é idêntica, e seu esqueleto, a ossatura conceitual fabricada por aquele, começa a se delinear. Os dirigentes não estão mais sequer muito interessados em encobri-lo, seu poder se fortalece quanto mais brutalmente ele se confessa de público [...] A verdade de que não passam de um negócio, eles a utilizam como uma ideologia destinada a legitimar o lixo que propositalmente produzem. Eles se definem a si mesmos como indústrias, e as cifras publicadas dos rendimentos de seus directores gerais suprimem toda dúvida quanto à necessidade social de seus produtos (ADORNO; HORKHEIMER, 1969 p.57).

Sendo a produção independente aquela não feita em série, podendo explorar melodias, ritmos e harmonias com integridade e sendo capaz de apresentar visões de mundo sem quaisquer receios de compromisso financeiro, vemos sua potência como forma de expressão autêntica e incitadora.

1.1 A indústria fonográfica no Brasil

Conforme Marchi e Ladeira (2008) o mercado de discos no Brasil se expandiu pelo fluxo de empreendimentos informais de vendedores que importavam produtos de nações economicamente mais abastadas, sendo um de seus expoentes desse movimento *Frederico Finger* (1866 - 1947) que posteriormente criaria a primeira gravadora brasileira, a Casa Edison. Apesar do movimento contribuir com a propagação da indústria cultural, sua articulação em larga escala passou a acontecer a partir de 1964, pois a música de massa advinda dessa lógica cultural servia à união nacional buscada pelos governos militares, servindo de apoio a ideologia conservadora. (DIAS, 2000)

De acordo com Dias (2000, p 73) “Entre grandes e médias empresas, 21 estavam atuando: RCA, Basf, Carmona, Polydisc, Central Park, RGE, Japoti, Chantecler, Continental, Crazy, Copacabana, Phonogram, Ktel, Padrao, Tapeçar, Top Tape, Som Livre, Odeon, Cid, e CBS”.

A adesão aos aparelhos de som por parte da população brasileira fez com que da década de 60 a década de 80 a venda de toca-discos crescesse em 813% (ORTIZ, 1986 apud DIAS, 2000), fomentando entre 1960 e 1970 principalmente músicos da MPB, Tropicália e Jovem Guarda, além do forte mercado de música estrangeira, facilitado pelos baixos custos de produção e pela censura política que algumas músicas nacionais vinham sofrendo. No período dos anos de 1980 o gênero em ascensão na venda de discos passou a ser o rock nacional, fase vivida em meio a redução das *majors* (DIAS, 2000). Da década de 1990 até os dias atuais o mercado fonográfico tem enfrentado diversas mudanças. O advento da tecnologia trouxe uma redução das *majors* no Brasil e àqueles que resistiram restava abraçar os novos formatos de áudio, aprender a lidar com a pirataria e posteriormente entender o sobre a escoação musical via *streaming*, prática consolidada no ano de 2015, momento em que as plataformas passaram a representar o consumo de 51% dos ouvintes (NOGUEIRA, 2020 apud IFPI, 2015).

1.1.2 A produção independente no Brasil

Como já colocado anteriormente, as décadas de 60 e 70 representaram um momento de crescimento da indústria fonográfica no Brasil em nome dos interesses do governo militar que até mesmo aprovou a lei de benefício fiscal no fomento à produção de discos nacionais (MARCHI, 2006). A fase era de prosperidade aos músicos, porém insatisfações por parte desses começaram a surgir:

intensificaram-se as reclamações direcionadas às empresas fonográficas multinacionais, acusadas de visarem apenas o lucro em detrimento da “autêntica” música nacional, sobretudo, a MPB. Em algum tempo, começou a existir no meio musical uma evidente preocupação com o acesso aos meios de produção de música, como se o controle sobre a gravação de discos tivesse se tornado a chave para o futuro da indústria musical brasileira (MARCHI, 2006, p 125 - 126).

É nesse cenário que iniciam as produções independentes de forma mais estruturada. Segundo Marchi (2006) o marco dessa emancipação aconteceu com o álbum *Feito em casa* no ano de 1977 por Antônio Adolfo, gravado em um estúdio caseiro e distribuído em pequena escala pelo selo *Artesanal*.

Em conformidade com Vicente (2005, p 2) nos anos 80 “A indústria aumenta sua seletividade, racionaliza sua atuação e reduz os seus elencos e passa a marginalizar artistas imbuídos de sua lógica ou não classificáveis dentro de segmentos de mercado que passa a privilegiar”. Esse panorama se distinguiu das expectativas da década anterior em relação a autonomia musical e passou a ser encarada como resistência cultural. Uma das tentativas de fomento à produção independente no país foi o projeto do “Lira Paulistana”, desenvolvido em um teatro na vila Madalena em São Paulo. Em geral, os artistas participantes eram estudantes engajados e nomes importantes surgiram do movimento como Arrigo Barnabé e Itamar de Assumpção. Porém, devido a falta de apoio do governo e dificuldades na administração o projeto acabou não sobrevivendo. Outros projetos que não tiveram sucesso na década de 80 foram o departamento para discos independentes e a APID – Associação dos produtores independentes de discos. (VICENTE, 2006)

A criação emancipada na década de 1990 se fortaleceu diante da propícia fase em que a indústria fonográfica desacelerava sua aristocracia. Como coloca Vicente (2002) isso ocorreu pelo barateamento do processo musical em força das novas tecnologias, o que agora dava espaço para os conhecidos como *Indies* (Independentes). Em maré contrária a primeira onda autônoma de criação no país, parte dos músicos desse período não tinham conflitos com a estética imposta pelas

majors. Esses projetos musicais se atentavam a uma produção mais padronizada, sem descuidos sonoros, logo com mais profissionalismo. Algumas gravadoras independentes se destacaram como a Atração Fonográfica, Trama, Indie, Natasha, MCD, Marcus Pereira, e Velas (VICENTE, 2002).

Culturalmente, o início do século XXI foi marcado segundo Santana (2020) pela democratização dos meios de produção do fazer sonoro. A acessibilidade aos preços mais populares de ferramentas como o computador e a internet que difundia o formato *MP3*, oportunizou a descentralização da produção cultural, dando possibilidade para que estados distantes do eixo Rio de Janeiro – São Paulo produzam seus próprios conteúdos culturais, expandindo suas fronteiras e fortalecendo seus ideais através de selos, marketing digital, escoamento musical de fácil manipulação e dos festivais, que tem cada vez mais valorizado esse tipo de iniciativa. Esse movimento tem possibilitado que artistas independentes como o duo Vozmecê, que fazem parte de uma comunidade alternativa em Campo Grande, possam dominar a atenção de um público mais diversificado, pois essa descentralização proporciona um relacionamento entre diferentes músicos e circuitos pelo país e também entre seus possíveis ouvintes, fomentando os nichos pelo Brasil:

Se antes a cultura de massa – exemplificada pelos grandes hits – era responsável pela sustentação de um mercado único – como se vê na regra 80/20, onde apenas 20% dos produtos geram 80% das vendas –, a partir de então e até o presente, o mercado mainstream divide espaço com artistas que encontram sucesso em nichos culturais – configurando-se no efeito da Cauda Longa. A formação de comunidades, característica do pensamento pós-moderno, e de diversos públicos que expressam as suas preferências de consumo e de produção de acordo com as suas identidades, contribuem para o fortalecimento da música independente, fazendo jus ao seu poder de transformação e de identificação que lhe é natural e gerando grande representatividade nesse quadro (SANTANA, 2020, p 9).

De acordo com Teixeira e Pinheiro (2016), na atualidade as plataformas digitais tem significado uma parcela considerável no consumo de música, sendo um meio de acessível utilização ao músico independente. Os *streamings* como *Spotify*, *Deezer*, *Apple Music*, *Google Play Music* dentre outros tem representado um espaço para diferentes segmentos musicais, em contraste com a mercadoria gerada pelas *majors*, o que significa lugar aos pequenos produtores que passam a compartilhar espaço com grandes astros da indústria. Essa, em teoria, democratização do ambiente musical tem sido vista pelos independentes como meio principal de

divulgação de seus trabalhos livres, porém “mesmo que haja remuneração, os valores não suprem a produção de trabalho dos mesmos” (TEIXEIRA; PINHEIRO, 2016 p 10). Veremos esse assunto de forma mais detalhada nos próximos capítulos.

1.2 A música independente no estado do Mato Grosso do Sul

Para adentrar a música produzida no estado do Mato Grosso do sul é essencial que compreendamos a relação do estado com a musicalidade do país vizinho, o Paraguai. Conforme Higa (2008), a relação da música paraguaia com o estado sempre esteve presente devido laços históricos, geográficos e econômicos. Através da extração de erva-mate no Brasil, foram criados postos de trabalho em Ponta Porã, região próxima do país vizinho. Com isso, vários paraguaios passaram a trabalhar na prática agrícola em território brasileiro. Devido a essa proximidade, questões culturais foram naturalmente adquirindo laço entre as duas regiões.

Houve, por volta da metade do século XX, a popularização da guarânia, gênero em andamento lento que tem como nome principal na criação o compositor José Asunción Flores. O gênero obteve rápida adesão por parte da população brasileira, já que esses estavam acostumados a consumir canções românticas e melancólicas como boleros e sambas-canções. Através da relação com essa música, o cenário do sertanejo passou a agregar elementos nela presentes (Higa, 2008).

A guarânia paraguaia passou a fazer parte da música brasileira por volta de 1940 e 1950. Músicas como "Índia," "Lejania," "Noches del Paraguay," e "Recuerdos de Ypacaraí" foram sucessos no Brasil, adquirindo até mesmo versões em português. Por meio dessa junção de sonoridades, os compositores passaram a combinar os ritmos latino-americanos com sua própria musicalidade. Disso surgiu o gênero que futuramente seria consagrado no estado, o Rasqueado. Dentre alguns dos rasqueados de maior popularidade estão “Chalana”, “Seriema de Mato Grosso” e “Cidades de Mato Grosso” (Higa, 2008).

Conforme Caetano (2012) desde sua criação em 1977 na cultura musical de Mato Grosso do Sul já existia uma troca de ritmos com o Paraguai e o norte da Argentina. Através da influência cultural do Paraguai surgiu o Rasqueado, que foi representado por nomes como de Délio e Delinha e Zacarias Mourão. Nesse

primeiro momento de pré divisão do estado, o músico Mário Vieira fundou a gravadora California, responsável por produzir vários discos sul-mato-grossenses como o dos músicos já citados e outros expoentes como Zé Corrêa, Jandira e Benites e Amambay e Amambaí. (TEIXEIRA, 2009)

De acordo com Neder (2008) a identidade sonora do estado passou a ser um assunto entre os músicos no final dos anos de 1970, criando uma geração de músicos híbridos que bebiam das fontes do Chamamé, Guarânia e Polca Paraguaia, porém agora tomados também pelas influencias da música urbana brasileira e estrangeira. Alguns dos destaques desse período foram Almir Sater, Tetê Espíndola, Paulo Simões, Guilherme Rondon, Paulo Gê, Geraldo Roca, Geraldo Espíndola, João Fingar, Claudio Prates, Grupo Therra, José Boaventura, Grupo ACABA e Celito Espíndola (GONÇALVES, 2014).

Nos anos 2000 com as mudanças mais efetivas na maneira de produzir e divulgar música, os artistas sul-mato-grossenses também aderiram as novas tecnologias, criando sítios musicais na internet, levando cifras, letras, áudios, vídeos, agenda, fotos, mapa de palco e release ao seu público e a contratantes interessados (ESPÍNDOLA, 2006). A cena presente nos sites no início dos anos 2000 contava com novos nomes da cena autoral do estado e também com músicos de longa carreira, os *websites* encontrados até 2006 segundo Espíndola foram dos Bêbados Habilidosos, Filho dos Livres, o Bando do Velho Jack, Alzira Espíndola, Astronauta Elvis, Guilherme Rondon, Haiwanna, Jerry e Croa, José Boaventura, Link Off, Márcio de Camillo, Músicos do Pantanal, Olho de Gato, Paulo Simões, Projeto Bônus Track, Paulo Gê, Rodrigo Teixeira, Tetê Espíndola, The Rockfeller, Tomada Acústica, Vaticano 69, Banda Simpsons, Zédu, Espindola Canta e Every Single Soul. Desses projetos foi possível verificar:

Os sítios Trem do Pantanal, Tetê Espindola e Olho de Gato são os que mais pontuaram nas variáveis identificadas na tabela arquivos acessados por continente. [...] O número de arquivos acessados no sítio Trem do Pantanal é maior na América do Sul e Central enquanto que o número de arquivos acessados no sítio Tetê Espindola é maior nas seguintes variáveis: Europa, Ásia e Outros e Network. O maior impacto internacional verificado nos sítios Olho de Gato, Filho Dos Livres, Espindola Canta e Jerry croa foi identificado através dos arquivos acessados por usuários dos Estados Unidos da América. [...] O sítio Filho Dos Livres, com quase três mil visitas identificadas no mês monitorado, obteve a maior visibilidade nesse atributo. Em seguida, entre mil e mil setecentos e cinquenta acessos aparecem os sítios Olho de Gato, Velho Jack, Tetê Espindola, Trem do Pantanal e Alzira Espindola. Abaixo de mil visitas mensais aparecem os sítios Guilherme Rondon, Espindola canta e Jerry Croa. [...] Os sítios Filhos Dos Livres e

Espindola canta, pela quantidade de arquivos disponibilizados, tanto em mp3 como em wmv, destacam-se entre os demais, considerando as inúmeras aplicações que a hipermediação possibilita, tanto como estratégia de interatividade ou como recurso para a disponibilização de produtos e serviços ao usuário, especificamente áudio e vídeo, conclui-se que os sítios com mais tempo de entrada rede, Tetê Espindola e Guilherme Rondon, não exploraram, ainda, o veículo (internet) em sua potencialidade máxima (ESPINDOLA, 2006, p.60)

Presentemente, a cena autoral de Mato Grosso do Sul se expande a diferentes segmentos, tendo por maior tradição o vínculo com o sertanejo. A imigração de povos latino-americanos para regiões do sul e sudeste no século XIX gerou “ritmos como a congada, a catira e o fandango que deram origem à chamada música caipira, que estaria diretamente ligada à cultura rústica do homem do campo.” (Campos, 2014. P 14). De acordo com Neder (2014), essa música passou a cumprir papel de representatividade dos trabalhadores rurais e também de todos os cenários que se guiavam através desse desenvolvimento humano. O gênero atuou no estado como um regulador dos valores agropecuários presentes na economia da região.

Após um primeiro boom na década de 1930 com diversas duplas de sertanejo que sustentavam os valores da vida “de apego à terra e de conformidade ao trabalho na fazenda, seja mandando no empregado, seja a mando do patrão” (Neder, 2014. P 214), é por volta de 1970 que o sertanejo se modifica, no empenho de agregar as mudanças causadas pela urbanização.

A partir de então, a música sertaneja passou a ser feita pelos filhos que renegaram os pais. Estes seriam os filhos de camponeses que foram tentar a vida na cidade. Estes novos artistas produziram um estilo de sertanejo urbano, um produto a mais à disposição do público que já consumia o sertanejo de raiz. De acordo com Caldas, se constituía basicamente da população que migrou para as cidades. (CAMPOS, 2014. P 15)

Nas últimas décadas da contemporaneidade foi criado o termo Sertanejo Universitário para empregar o desenrolar do gênero musical em questão. A expressão foi inventada pela dupla Cesar Menotti e Fabiano em 2004 e buscava reproduzir um som mercadológico que causasse identificação com a juventude (Campos, 2014). Atualmente no estado de Mato Grosso do sul o gênero é difundido popularmente, se fazendo presente nos meios de comunicação, bares, festas e casas de show. Esse panorama fomentou com que músicos independentes aderissem ao sertanejo, visto a maior possibilidade de conexão social.

Os setores populares, mesmo da cidade de Campo Grande, parecem identificar-se mais com as duplas sertanejas pop, de sucesso atual (em oposição às duplas caipiras e sertanejas mais antigas) e com o fenômeno dos modernos grupos de baile sertanejos-axé music (os chamados “baileiros”). Por sua vez, na atualidade, a maior parte dos jovens das classes médias, mesmo de Campo Grande, parecem definir-se musicalmente por uma infinidade de gêneros musicais nacionais e internacionais, entre os quais figura com destaque, mais uma vez, o fenômeno sertanejo pop, em especial os baileiros e o dito “sertanejo universitário” (Neder, 2014. P 216)

Apesar do estado possuir grande destaque ao sertanejo universitário, um dos gêneros mais requisitados à indústria fonográfica, a cena cultural tem se fortalecido com o rap, reggae, rock e demais estilos alternativos. A polca rock, gênero criado após a divisão do estado, continua com o desenvolvimento de novas composições por nomes já conhecidos de outras gerações como Jerry Espíndola e Rodrigo Teixeira (MESSIAS, 2016).

Os coletivos do rap tem se difundido na região através de iniciativas como o Slam Camélias, coletivo de mulheres afim de representatividade de suas vivências e pela luta contra o patriarcado. Alguns dos representantes do gênero no estado atualmente são Soul’Ra, Lili Black, Magão Souza, Miliano MC, Mel Dias, Lavoro, MCN, Tony Jazz, RCR, Serena MC, Da Front, Voz do Gueto, Renan Gates, Falcão, Enio CRX, Becky Bee, Geld Mob, Rapper Amém, Vadios 67 e CPS (BRUNO, 2021). Outro destaque da cena de Mato Grosso do Sul é o grupo indígena Brôs MC que tem se destacado na cena com um Rap de ativismo da causa indígena (GUILHERME, 2017).

Segundo Portela (2020) outra cena de expressão em Mato Grosso do Sul é a do Reggae, trazendo a atuação de Marina Peralta, Canaroots, Patrick Sandim, Renato Jackson, André Stábile, Vinil Moraes, Xarás Gabriel, Magno de Abreu, Édipo Ortir dentre outros projetos. Após o fechamento de pontos de encontro nos bares Rocker e Pantanal Underground em Campo Grande, os projetos encontram espaço para acontecer principalmente em eventos articulados nas redes sociais como o Facebook e o Instagram, tendo constante apoio do sistema de som especializado em música reggae, o Rockes Sound System (RAMOS, 2022).

O estado também comporta o rock em suas mais variadas vertentes. Como observa Torres (2022) um dos bares de maior resistência do underground se encontra em Campo Grande, o Holandês Voador, local cultural que já apresentou músicos de projetos como Os Alquimistas, Gobstopper, Pata de Cachorro, Os

impossíveis, O lixo e a Furia, Vermes, Bizonhentos entre outros (TORRES 2022). Outro fomento ao rock autoral do estado é o projeto Batalha de Bandas que já está na sétima edição. Dentre algumas das propostas de rock presente no evento citaremos Versh, Night Flyers, Black Pool, Adulfe, Ana e os Agregados, Tiemy, Tropelo, Xupakabras, Visalia, Seven Four, Nosso Mundo, Peixes Entrópicos, Codinome Winchester e Quarto Minguante *et al* (RABELO, 2021).

A Fundação de Cultura do Mato Grosso do Sul também busca fomentar a produção independente de artistas do estado. Porém, com número vasto de artistas no estado, sua maior parte acaba não sendo contemplada pelos editais. Conforme a FCMS (2019) O Festival de Inverno de Bonito contou com a presença de vários artistas do estado, a exemplo a banda de Jazz Urbem, Canta Bonito, Fernanda Ebling, Duêpa, Projeto Paralelo, Murilo Martinez *et al*. Já o último Festival América do Sul Pantanal levou músicos como Beget De Lucena, Muchileiros, Lulu Melo, Alex Silveira, Maringá Borget, Adilson Big, Evelin Lechuga, e Juci Ibanz aos palcos de Corumbá (Diário Oficial Eletrônico n 10.810, 2022). Outros músicos presentes na cena de Mato Grosso do Sul como Douglas Dakombi, Guto Colato trio, Fred Oliveira, MC Anarandá, Raphael Vital, Pesse Ribeiro, Franke, Socios Band, Corvo e os Maldito do cerrado, estão presentes no último Som Da concha, realizado em Campo Grande. (Diário eletrônico n. 10.803, 2022).

O concurso Ellas ocorrido em 2021 foi um importante meio de divulgar compositoras do estado, sendo algumas delas Namaria Schneider, Ariadne Farinéa, Camila Oliveira, Fabi Strengari, Joyce Bethânia, Julie Kethlyn, Jully Loureiro, Karô Catanha, Karoline Munhoz, Laís Fujiyama, Larissa e Mariana, Larissa Paulchério, LiliBlack, Lívia Merlo, Mariana Catilho, Rebeca Queiroz, Stefani Godoy, Olga, Jool Azul *et al*. Outra ação importante na atualidade foi o festival Campão Cultural que trouxe nomes como o Vozmecê, Dovalle, Erica Espíndola, Ju Souc, El Trio, Bia Blanc, Karla Coronel, Marcos Bezerra, Heider Barbosa, Renato Mendes, Rick Bergamo, Ana Cabral, Rodrigo Nogueira, Grupo Roda de Chamamé, Kelly Lopes dentre outros. O Festival Universitário Da Canção também tem dado visibilidade a música autoral do estado, tendo em sua história músicos com Jimmy Andrews (REDAÇÃO DE BONITO NET, 2020) teve sua volta no ano de 2022 trazendo os compositores Pedro Fattori, Luciana Fisher, John Caetano, Julio Rushel, Projeto Kzulo dentre outros músicos (REIS, 2021). Por fim nesse breve levantamento,

Durante o período pandêmico a Lei Aldir Blanc (lei federal nº 14.017 de 29 de junho de 2020) foi um edital emergencial que contemplou a produção independente do estado com um recurso de R\$ 40.787. 545,71.

Os estabelecimentos culturais também são fator importante ao escoamento da música independente de estado. Poucos bares e casas de show em Campo Grande resistem a lei 2.909/92, conhecida popularmente como “lei do silêncio” e demais alvarás (ABDO; ARAÚJO; OLIVEIRA, 2020) até o ano de 2022, alguns desses bares foram Laricas Cultural e Cultura di Buteco, espaços que traziam o som autoral de compositores como Beca Rodrigues e Lá em Saturno (MACIULEVICIUS, 2022). Até o ano de 2022 alguns selos existentes no estado foram o Mandioca Records (MAMÉDIO, 2021), Horror do Cerrado (2018) e 3 Sons (2022) e estúdios como Degrau (MARTINEZ, 2016) e Estúdio 45 (2022).

Buscou-se nesse capítulo pincelar algumas propostas musicais do estado, porém é sabido que há vasta produção independente em Mato Grosso do Sul, sendo esse assunto de importante mapeamento em trabalhos posteriores que tratem objetivamente sobre o assunto.

2.0 Projeto cultural Vozmecê

Formado por Namaria Schneider e Fattori, Vozmecê é um projeto musical independente que tem como propósito em suas composições demonstrar inquietação, reflexão, provocação e sátira sobre temas filosóficos e sociais, equilibrando tais temáticas com arranjos e ritmos agitados. O duo acredita na arte como reflexo da sociedade a qual está inserida, logo, não deve ser alheia as discrepâncias observáveis em seu momento histórico. Neste pressuposto reside a essência artística de suas canções autorais, a medida em que levantam problemáticas atuais como forma de registro artístico e histórico na cena cultural em que se inserem, acreditando na arte como uma ferramenta potencial de transformação de indivíduos e da sociedade.

As sonoridades do projeto apresentam uma proposta que flerta com o conceito da *Glocalização*² (Junção de global com local), ao passo que mesclam múltiplos gêneros regionais brasileiros e fronteiriços (Tropicalia, Polca Paraguaia, Axé, Baião, Samba, Funk e MPB) à elementos estilísticos da música inegavelmente globalizada que é o Rock, influência primária de ambos. Dentre tantas vivências e referências de gêneros musicais de todo o Brasil, Vozmecê também carrega em sua musicalidade a vivencia dos ritmos do estado do Mato Grosso do Sul, que por sua vez se entrelaçam à cultura fronteiriça com o Paraguai e norte Argentino, expressos através do Chamamé, Guarânia e Polca Paraguaia. No MS, a música de fronteira tem desdobramentos em diversos gêneros como a “Polca Rock”, instaurada por relevantes artistas locais como Jerry Espíndola, Alzira E, RodTex, Filhos dos Livres, Geraldo Roca e Caio Ignácio na década de '90 e nos anos 2000.

2.1 Linha do tempo: De 2019 a 2023

Ativos participantes da cena cultural do Mato Grosso do Sul, desde 2019, Vozmecê lançou 5 singles³ e um EP⁴ (Um EP ('Extended Play) projetos que

² Glocalização: Adaptação do globalizado para o local. O termo começou a ser utilizado na década de 1980, buscando explicitar empresas multinacionais que desenvolveram suas políticas de marketing baseadas na região que o produto atuaria. (Lourenço, 2014)

³ *Single* são músicas lançadas separadamente do álbum, mas que podem agregar a obra a posteriori. (Imusician, 2022)

geralmente contém o lançamento de 4 a 5 músicas) apresentando as canções em importantes festivais regionais como o Campão Cultural, Batalha de Bandas, Festival de Inverno de Bonito, O Balaio, MS ao Vivo e o tradicional Festival Universitário da Canção em que conquistaram o prêmio de "melhor música popular" com a canção "Tio Sam".

Namaria Schneider é acadêmica de Filosofia e Música, enquanto Pedro Fattori é Mestre na área das Letras. Tal formação e proximidade à comunidade acadêmica, às artes e ao pensamento crítico fez com que o casal de artistas se empenhasse em prol da produção de composições engajadas em questões sociais e existenciais o que junto a ritmos agitados, trazem tom de sátira às suas canções e espetáculos musicais. Para exemplificar: A música "Pai Ausente" (Namaria) apresenta um enérgico e alegre baião ao mesmo tempo que trata sobre as dores da ausência paterna no seio familiar e suas consequências psicossociais. Já "Tio Sam" (Fattori) discorre sobre o imperialismo hegemônico norte-americano embalado por uma levada que caminha entre o samba e axé. Por fim, a letra de "Movimento Espiral" (Namaria) adentra os campos da filosofia niilista ao mesmo tempo que a essência artística e poética do duo Vozmecê. tempo em que o instrumental exibe uma animada polca-rock.

Um fator que contribui à originalidade sonora do duo é a inovação e autonomia em seus registros fonográficos, uma vez que os próprios integrantes compõem, gravam, mixam, masterizam e distribuem sua música. Neste processo há espaço de sobra para experimentações como é o caso da Single "Pai Ausente" que foi gravada ao ar livre pelas ruas de Campo Grande utilizando a energia solar da "VanMecê"⁵ veículo do duo.

Além de participar ativamente da cena musical campo-grandense com um vasto repertório de interpretações de suas referências, Vozmecê possui um trabalho de produção e lançamento de suas canções autorais que são distribuídas e divulgadas pela internet em todas as plataformas digitais de streaming, no Youtube e nas redes sociais. Através da distribuição online de sua obra, as canções e vídeos musicais do duo Vozmecê somam atualmente mais de 20 mil plays no Spotify e 50 mil

⁴ EP significa 'Extended Play' e significa um acochado de músicas mais condensado no número de faixas em relação ao álbum (Imusician, 2022)

⁵ a "Vanmecê" é uma Dukato ano 2002 adquirida pela dupla no ano de 2020. Por meio dela, foi possível que o duo viajasse por 16 estados para exercer a música de rua e pudesse se hospedar na própria van.

visualizações no Youtube. Ainda quanto ao trabalho autoral, o duo Vozmecê se prepara hoje para gravar seu primeiro álbum de estúdio que será realizado pelos próprios músicos no homestudio de Fattori, após um EP e 5 singles lançados, com produção igualmente independente.

Desde os primeiros anos de sua formação, o duo Vozmecê busca participar do circuito de festivais do Mato Grosso do Sul visando uma contribuição ativa à cena autoral regional. Nestes espetáculos, a formação musical do grupo já incluiu instrumentistas de renome nacional como Marcelus Anderson (sanfoneiro de Almir Sater), Sandro Moreno (percussionista de Zé Ramalho) e Renan Nonato (sanfoneiro de Almir Sater), Ju Souc além de outros artistas regionais como Beca Rodrigues e Jimmy Andrews

No ano de 2019, Vozmecê participou dos festivais Reviva Campo Grande, Arte no Meu Bairro e Festival Mais Cultura na UFMS, além do Show de lançamento de sua primeira single “Ampulheta” (Fattori):

Em 2020, com o início da pandemia e decorrente isolamento social, o duo Vozmecê se manteve ativo, proporcionando apresentações no formato de *Lives*, abraçando movimentos filantrópicos e o ativismo artístico. Dessa forma o duo participou de duas edições do Festival Curarte com lives beneficentes para o espaço Laricas Cultural, Live Solidária em campanha à doação de agasalhos do *Rotary Club* e uma Live em prol da doação de órgãos que foi ao ar pela TV Educativa do MS. Quanto a gratificações no período pandêmico, o projeto foi premiado com a música “Justiça” (Namaria) no edital “Arte como respiro”, promovido pelo Itaú Cultural, além do prêmio “Música de Cada Dia” recebido pela FCMS também durante a fase. Com a flexibilização do isolamento social e mantendo os protocolos de biossegurança, no segundo semestre de 2020, Vozmecê participou do Festival Music Food na Feira Central organizado pela FCMS. Ainda nesse período o duo organizou de maneira independente o Show de Lançamento de seu primeiro EP *Desbunde*. O duo também expandiu seus horizontes sul-mato-grossenses tocando na região serrana de Bodoquena por diversas vezes no Refúgio Canaã.

No primeiro semestre de 2021, Ana Maria Schneider participou do “Festival Ellas” de compositoras sul-mato-grossenses com a música “Pai Ausente”. O festival foi realizado através do FMIC e transmitido online. Outra participação online do duo

Vozmecê ocorreu na Live Solidária do Sindicato dos músicos e técnicos do MS (SIMATEC), gravado no Armazém Cultural com apoio da SECTUR de Campo Grande.

No segundo semestre de 2021, Vozmecê participou de dois grandes festivais de música autoral importantíssimos para a manutenção e inovação da cena cultural do MS. O primeiro foi o Batalha de Bandas, em que o duo, acompanhado de um novo formato de banda (Pedro Fattori na bateria e Ana Maria no acordeom) pôde apresentar sua inovadora sonoridade do “fórróck” à um nicho diversificado. O festival Batalha de Bandas foi possível através de recursos do FIC da Fundação de Cultura do MS (FCMS). Com a mesma formação, Vozmecê se apresentou na primeira edição do Festival Campão Cultural estreando o Palco Zé Pretim após ser selecionado em primeiro lugar no edital referente ao Festival. Em novembro de 2021 a dupla organizou de forma independente o festival “Vozmecê Autoral”, que ocorreu no espaço Laricas Cultural, fomentando a cena produtiva da cidade ao passo que oito artistas participaram da noite com canções autorais. Ao fim do ano, a composição de Fattori “Tio Sam” conquistou o prêmio de “MELHOR CANÇÃO POPULAR” no Festival Universitário da Canção. A gravação ao vivo de “Tio Sam” ocorreu no Teatro Glauce Rocha e recebeu mais de 11 mil votos e 36 mil visualizações em sua votação aberta ao público.

Já no ano de 2022, Vozmecê voltou a se apresentar no Teatro Glauce Rocha na Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, dividindo o palco com outros artistas regionais como Júlio Ruschell e Hermanos Irmãos. Essa apresentação foi decorrente do prêmio recebido pelo FUC (Festival Universitário Da Canção) no ano de 2021 com a canção Tio Sam. Ainda em 2022, Vozmecê se apresentou em diversos festivais, eventos públicos e privados e casas de show no estado do MS, tocando nas cidades de Bonito, Três Lagoas, Ribas do Rio Pardo, Bodoquena, Aquidauana e a capital Campo Grande. Destacam-se eventos como o Festival Gastronômico e Musical (Abrasel), quintas culturais na Praça dos Imigrantes (SECTUR), Festival Sarau no Parque (SECIC) e Sesc no Bosque. Em agosto do mesmo ano, junto à banda de apoio, o duo se apresentou com o show GLOCALIZAÇÃO no XXI Festival de inverno de Bonito, às margens do Rio Formoso, agregando a paisagem visual e sonora apreciada pelos turistas no balneário municipal. Em outubro, como parte da programação do II Festival Campão Cultural, receberam uma proveitosa manhã de

mentoria exclusiva com Tadeu Patolla, conhecido por trabalhar com grandes nomes como Charlie Brown Jr., Jorge Ben Jor, Biquini Cavado e Wilson Sideral.

Sob pretexto do lançamento da música e videoclipe de “Fêmea”, em dezembro de 2022 o duo realizou um espetáculo especial contando com dez participações de mulheres musicistas atuantes na cena da música autoral em Campo Grande, contando com nomes como Beca Rodrigues, Danny Cristine e Ariadne. Ao fim do ano, pelo segundo ano consecutivo, Vozmecê foi finalista do tradicional Festival Universitário da Canção promovido pela Universidade Federal do Mato Grosso do Sul. A canção selecionada foi Movimento Espiral, uma polca rock composta por Namaria Schneider, que foi executada e gravada no Teatro Glauce Rocha em um evento aberto ao grande público.

2023 tem seu início com grande circulação do duo Vozmecê no circuito Sesc regional, ocupando palcos de projetos como Quintal Sesc, Som do Sesc, Sesc no Bosque e Palco Sesc. Além disso o duo foi participante ativo nas feiras culturais de CG, como Feira Praça da Bolívia e Bosque da Paz. O primeiro semestre de 2023, foi também marcado pelo Especial Clube da Esquina, show tributo feito por Vozmecê, Ossuna Braza, Leca Harper e Guilé, em homenagem à uma das maiores influências musicais para o duo, o movimento mineiro Clube da Esquina, de Milton Nascimento, Lô Borges, Toninho Horta, Wagner Tiso, Beto Guedes e Márcio Borges. O espetáculo foi registrado em *Live Session* e encontra-se disponível para circulação. Outro ponto alto do ano foi na feira “O Balaio”, em que a dupla abriu o show de uma de suas maiores referências atuais, a Francisco, El Hombre, banda de projeção nacional no cenário alternativo, que assim como Vozmecê, une influências latino-americanas com o rock em sua sonoridade.

O segundo semestre, período em que essa monografia está sendo escrita, iniciou com importantes shows pelo interior do MS. Em Bodoquena, Vozmecê e banda se apresentaram na 1ª Festa Folclórica pela prefeitura da cidade. Com o projeto Folk Na Rua, o duo participou da programação do Festival de Inverno de Bonito 2023. Destaque especial para o show no “MS ao Vivo”, em que cantaram para um público de 25.000 pessoas, dividindo palco com o duo de reconhecimento nacional Anavitória. Na ocasião, o duo estreou o show “Neotropical do Mato”, novo espetáculo do Vozmecê.

2.2 Atuação na arte de rua

Em paralelo à carreira nos palcos de festivais ou casas de shows, o duo Vozmecê desenvolve um autêntico trabalho voltado à Arte de Rua, levando sua música à praças, feiras e demais logradouros públicos por diversas regiões do país. Em suas temporadas nômades, o casal de músicos passa meses morando em sua casa móvel (o motorhome nomeado “Vanmecê”), trabalhando com espetáculos espontâneos na rua e contribuindo à “paisagem sonora” de polos culturais e turísticos do Brasil.

“Todo artista tem de ir aonde o povo está”, entoa Milton Nascimento em sua canção “Nos bailes da vida”. O verso em questão se tornou um mantra sagrado para o projeto, que nos últimos anos espalhou sua música por 17 (dezesete) estados do Nordeste, Sudeste, Centro Oeste e Sul do Brasil. O estilo de vida quase nômade permite experiências culturais de contato direto com expressões musicais regionais de todo o país, o que influencia diretamente a visão de mundo e sonoridade plural do Vozmecê que adquiriu um repertório rítmico vasto dos diversos “Brasis” pelo quais passaram, incorporando em sua sonoridade baiões, maracatus, xotes, sambas, carimbós, axés, côcos, funks, bossas, milongas e agalopados em processos híbridos de ressignificação de sua própria musicalidade nessa viagem intensa e formadora. Essa vida na estrada se alterna com o conciso trabalho junto à cena cultural de Campo Grande-MS, terra natal do duo que tem ganhado amplo reconhecimento nas mídias locais.

Como apontado anteriormente, Vozmecê peregrinou dezessete estados brasileiros levantando a bandeira da arte de rua como uma atividade cultural legítima e agregadora à espaços urbanos. Essa paixão e ativismo cultural nasceu no centro da cidade natal do duo, Campo Grande, com o projeto independente Folk na Rua. Folk na Rua é uma iniciativa de visibilidade do músico de rua, da conciliação dos Espaços Públicos, a Cultura Local, as Entidades Governamentais e as Entidades Comerciais, ou seja, a ocupação das ruas, calçadas, praças, logradouros com Arte, em especial com a Música, que é um instrumento de conciliação, aproximação, transformação.

Idealizado pelo cantor Jimmy Andrews e fundado pelos artistas Vozmecê e Beca Rodrigues em dezembro de 2019, o desenvolvimento prático do projeto consiste especialmente na ocupação artística de logradouros da Rua 14 de Julho

Revitalizada nas manhãs de sábado. O projeto foi pausado com o início da pandemia e isolamento social, teve sua volta em curtas temporadas em 2021, 2022 e 2023.

Em seu período em execução, o projeto chamou a atenção dos meios de comunicação locais, ganhando notoriedade através de matérias de jornais físicos e digitais e até mesmo da televisão aberta.

2.2 Momento atual do projeto

Após cinco anos de vivências culturais formadoras e intensas, o duo chega ao momento da composição e criação do primeiro álbum, que será concebido em formato audiovisual com 13 canções autorais se utilizando do gênero fronteiro sul-mato-grossense e paraguaio da Polca Rock. Além disso, serão empregadas outras plurais referências rítmicas colhidas em suas viagens como artistas de rua por 17 estados brasileiros, como a MPB, Funk, Axé, Samba, Carimbó, Frevo e baião, fusionando ritmos e gerando um produto musical híbrido, heterogêneo, singular e inovador no campo das brasilidades.

As canções encontram-se, no momento, em processo de composição e arranjo, ao passo que não possuem letra ou harmonia definitiva, apenas esboços, temáticas e linhas instrumentais isoladas. As etapas de criação serão desenvolvidas em um processo imersivo que passará primeiramente pelos dois integrantes do Duo Vozmecê (Namaria e Fattori), individualmente na elaboração dos arranjos e finalização das letras. Em seguida, serão apresentadas as canções aos músicos e musicistas da banda de apoio (Ju Souc- Bateria, André Fattori- Baixo, Gustavo Gauto- Trompete, Ossuna Braza- Teclas, Harpa paraguaia, Charango Boliviano e Flauta Pífano, Paula Fregatto- Guitarra).

O álbum audiovisual contará com participações especiais de oito artistas da nova e antiga geração de músicos de Campo Grande-MS, sendo eles, Beca Rodrigues, Jimmy Andrews, Maria Alice, Jerry Espíndola, RodTex, Ossuna Braza, Silveira e DoValle, que se relacionam estilisticamente ou tematicamente com a canção em que participarão, promovendo assim a intergeracionalidade e pluralidade artística do projeto. Além disso, o time de instrumentistas que gravará a obra também apresenta diversidade em sua formação, contendo mulheres e homens de

diversas faixas etárias, etnias e vivências estilísticas múltiplas, contribuindo à sonoridade plural proposta pelos artistas.

As treze faixas que serão desenvolvidas, arranjadas, ensaiadas, gravadas e mixadas no álbum audiovisual “Tropicapolca” intitulam-se: “Cidarte”, “Vô (vai)”, “Fêmea”, “Hostil”, “Lídia, Glauce, Tetê”, “O Bafafá”, “Pós-verdade”, “A vida é show”, “Agnose”, “Fotossíntese Lunar”, “Ser-no-mundo”, “Nós somos nós” e “Movimento Espiral”. Como já mencionado, as canções possuem pluralidade rítmica e estilística, além de letras com temáticas engajadas socialmente, poéticas e filosóficas, como serão descritas uma a uma nos parágrafos subsequentes.

“Cidarte” tratará da temática do ativismo artístico. A polca rock que possui no arranjo um destaque especial para a flauta doce, busca incitar a população sul-mato-grossense sobre o quanto os espaços urbanos necessitam, em seu organismo, da conexão com as expressões artísticas como aliadas para a plenitude da vivência cidadã. Essa música também é um reflexo da experiência de música de rua que a compositora Namaria teve no estado e também fora dele, percebendo que parte da população ainda compreende o artista e os espaços culturais de forma marginalizada. A Faixa contará com participações dos artistas Jimmy Andrews e Beca Rodrigues, que junto ao duo Vozmecê compõem o coletivo “Folk na rua” que leva a música a locais públicos do MS de forma espontânea e reflexiva.

“Vô (vai)” é um baião que explora a característica escala nordestina de mixolídio no delicado violão clássico, mas que se desdobra em um refrão explosivo com toques de post-rock alternativo. A letra, composta por Fattori, levanta reflexões acerca da vida após a morte, a agonia do vazio existencial e valorização do ser humano enquanto em vida, uma vez que foi escrita em um momento de dor pela perda do avô, Seu Odilon, cearense que migrou para o MS, e foi grande inspiração e influência musical para o integrante do Duo Vozmecê.

“Fêmea” é uma polca rock composta por Namaria Schneider que debate sobre a importância do feminismo apresentando evidências das violências simbólicas que repercutem em nossos pensamentos e se demonstram na sociedade que criamos. Há na música um intuito de desconstrução de concepções de feminilidade naturalizados como verdades da índole de uma mulher, buscando com que o ouvinte se abra a compreender a “fêmea” com as vastas maneiras de se

existir e não com estereótipos limitadores que muitas vezes causam barreiras sobre a confiança em sua intelectualidade e capacidades profissionais. Instrumentalmente a música é uma polca rock, gênero criado após a divisão do estado, sendo um ritmo genuinamente sul-mato-grossense. Ao fim da faixa é apresentado um poema recitado em espanhol e em seguida começa uma "sequência dodecafônica", um estilo de música contemporânea experimentado por Ana Maria que é estudante de música pela UFMS.

“Hostil” é uma Polca Rock que será gravada com os maiores representantes deste movimento musical do MS: Jerry Espíndola e Rodrigo Teixeira, que com suas vozes e lirismo ácidos e satíricos contribuirão para a temática da música. A letra, composta por Fattori, levanta problemas inerentes à dinâmica da vida em sociedade nos meios urbanos como a violência e indiferença, mais especificamente no contexto cidade de Campo Grande/MS uma capital ascendente e inovadora que apresenta personagens conflitantes entre seus indivíduos que divergem cotidianamente em dicotomias como conservadorismo/progressismo, calma/agitação, pragmatismo/reflexão etc., mas que devem encontrar ponto comum para a convivência harmônica e desenvolvimento enquanto sociedade.

“Lídia Glauce e Tetê” é uma polca rock que leva em sua letra o olhar da compositora/letrista Namaria sobre seu estado. É possível perceber na obra um conflito de sentimentos que vão de críticas à economia do estado até ao modus operandi da população, ao mesmo tempo que chama, com uma pitada de sarcasmo e com elementos da musicalidade fronteiriça, esse mesmo povo para bailar: “deixa a antipatia, bora pro chamamé, guarânia, vanerão”. A música contará com a participação da consagrada interprete sul-mato-grossense Maria Alice.

“O Bafafá” é uma fusão de samba-reggae e carimbó que buscará trazer grande riqueza percussiva e uma marcante linha de trompete, executada por Gustavo Gauto, jovem e talentoso trompetista da periferia de Campo Grande em que atua há mais de 15 anos na banda marcial Shekinah do bairro Coophavilla 2. A letra, composta por Fattori, explora sentimentos negativos inerentes a experiência e natureza humana, como a raiva, inveja, deboche e repulsa, sendo expressas com um ritmo alegre e contagiante, o que causa certo humor, acidez e sátira à canção, marca do Duo Vozmecê. O samba/carimbó ainda contará com a participação de

Silveira, contemporâneo Cantor da cena musical campo-grandense que explora as africanidades em sua obra artística e conceitual denominada “Afroafetos”.

“Pós-verdade” pode ser compreendida como um “folk-rock-nordestino” ou “Coco agalopado” em que a compositora Namaria mistura ritmos regionais aliados com forte presença da guitarra. A canção se trata da fragilidade do fato empírico, podendo em tempos de Fake News e inteligência artificial se transformarem em quaisquer dados.

Composta por Pedro Fattori, “A vida é show” é um samba contemporâneo e irreverente que explora em sua temática da incessante busca pela relevância social imposta e impulsionada em novo formato na atualidade com as redes sociais e algoritmos que acabam por domar o usuário, transformando a percepção da própria vida como um “Reality Show”. Nela serão explorados aspectos instrumentais típicos do Samba como o cavaco, rebolo, surdo, reco reco e violão de nylon com baixos bem marcados. A canção ainda contará com a participação do artista DoValle, ativo cantautor da nova geração de artistas do MS.

“Agnose” é um funk dodecafônico de quatro séries composto por Namaria. A música traz elementos vocais experimentais que remetem ao *autonomous sensory meridian* (ASMR) e possui ênfase melódica na flauta doce e no trompete. A letra da canção faz uma espécie de “ceticismo pantaneiro” em que o entendimento sobre a falta de sentido intrínseco das coisas do mundo é questionado através de elementos regionais presentes no estado do Mato Grosso do Sul.

“Fotossíntese Lunar” é uma polca rock psicodélica que explora novas possibilidades musicais em sua construção, ao passo que propõe misturar o compasso ternário com sintetizadores eletrônicos, guitarra processada com delays e reverbs e a Harpa Paraguaia, tendo seu som modulado por efeitos que contribuem ao contexto da canção. A letra, composta por Pedro Fattori, mestre em Letras no campo da fonética (UEMS), traz um *Poema Concreto* musicado, rico em aliterações e assonâncias. A participação fica por conta de Ossuna Braza, jovem harpista que busca ressignificar os instrumentos regionais e fronteiriços como a Harpa Paraguaia e Charango Boliviano, bem como a Flauta de Pífano. Ossuna Braza também participará da gravação instrumental de outras faixas do disco.

“Ser-no-mundo”, composição de Namaria, é um frevo existencialista que diante de um ritmo dançante com forte presença de metais em seu arranjo busca alertar o ouvinte sobre uma possível submissão deste perante os acontecimentos da vida, levando então para este a ideia de um existir autêntico como uma opção de vida mais proveitosa. *Carpe diem*.

Composição de Fattori, “Nós somos sós” se inicia em uma MPB imersiva que retrata o momento íntimo de cada indivíduo em seu estado de solidão, melancolia e tristeza, o que pode levar a falta de percepção real de suas relações sociais. A canção se desdobra em um catártico mantra instrumental de sintetizadores, pratos, e solos de trompete e guitarra ao final, o que evoca o sentimento de libertação e plenitude após a tempestade psicológica.

“Movimento Espiral” tem como proposta discutir o tema da verdade enquanto construção. Todos os saberes que formam nosso mundo precisam ser entendidos como algo que parte da inspiração e se reforça pelo estímulo. As sociedades humanas partem desse como um dos princípios de seu grande castelo de areia. É interessante que façamos uma reflexão a respeito, em nome da humildade como indivíduo e cidadão. Composta por Namaria Schneider, a canção já fora gravada no EP Desbunde, mas ganhará nova versão em Polca Rock no álbum “Tropicapolca”, fechando o álbum com um hermético e extasiante delírio ternário.

3.0 Um lugar ao sol: reflexões

3.1 Até que ponto a produção independente realmente proporciona maior liberdade ao músico/obra para explorar ritmos, harmonias, visões de mundo, etc.?

Os empenhos envoltos da música independente acontecem assim que se firmam as tecnologias de reprodução em larga escala. Entendida a fixação desse modelo que expande definitivamente a escuta musical, agora não mais necessariamente fruto da execução ao vivo, começam a surgir formas de aproveitar a utilização do som fruto da reprodução sonora.

De acordo com Peterson e Berger (1975), desde a década de 1940 produtores independentes já buscavam articular uma cena de músicos do rock n' roll, algo viabilizado por novas tecnologias capazes de gravar em multipista, recursos para mixagem e maior acesso a esses bens. Essa tendência acabou por se tornar padrão na história da música gravada, pois a cada década acompanhamos a difusão de ferramentas como o sintetizador mais explorado a partir de 1970, a tecnologia *MIDI* (*musical instrument digital interface*) nos anos 80 e o *sampler*, bastante utilizado na década de 1990. Esses elementos encontraram ao longo da segunda metade do século XX formas de facilitar menores iniciativas musicais de arcarem com seus trabalhos. (LIMA, 2007)

A cultura cibernética se tornou uma realidade na vida de parte relevante da população. A lógica de *homestudio* atrelada ao escoamento da produção que passou a acontecer por meio de sites, redes sociais e hoje difundida pelos streamings, entrega ao artista um jeito mais fluido de produzir e oferecer sua música (MARCHI, 2018).

Definir o conceito de música independente se atrela ao ideal pretendido neste capítulo. Esse método de produção pode ser entendido por alguns autores como emancipado não só pelos modos de execução, mas também pela liberdade de atributos musicais e discursivos que consegue atender, uma vez que existe a suposição de pressão para artistas associados as grandes gravadoras de produzir um material mercadológico. Há também uma avaliação menos imaculada dessa prática de produção, percebendo que toda criação pode ser concebida como produto, de quaisquer maneiras se tornando vítima do sistema econômico.

Segundo Roy Shuker (1999) “O termo independente refere-se às gravadoras independentes, pequenos selos com relativa autonomia no processo produtivo e criativo, contratação e promoção dos artistas.” (Apud Trotta;Monteiro 2008. P 3). Sendo assim, o procedimento autônomo possui grau superior de diversidade estética. Algo que evidencia essa análise é o modus operandi da indústria em momentos de crise econômica. Em períodos de recessão como o que ocorreu no Brasil na década de 1980, as gravadoras voltam seus esforços para gêneros de maior apreciação, tanto em termos de arranjos quanto de letras, um exemplo é a música romântica. Dessa forma, dão prioridade a artistas que possam ter maior aceitação nas rádios, canais de televisão e perante o público. Diante desse cenário, a cena independente passa a ser uma necessidade para que obras menos classificáveis possam existir. (VICENTE, 2005)

Conforme Costa (1984), a arte independente é uma atitude incentivada por agentes mais inteirados sobre questões políticas e intelectuais, pessoas que geralmente estão associadas a universidade ou já graduados. Esses cidadãos possuem um olhar crítico que não encontram satisfatoriamente uma produção preocupada na exploração de diferentes elementos em uma música. Com isso, pode se compreender que a obra autônoma atua com caráter progressista, levanto pautas em suas obras nem sempre de fácil escuta, exigindo um ouvinte mais atento. (Apud Vicente 2005).

Observaremos agora o caso do Mangubeat, movimento independente que, como coloca Moura (2016), surgiu a partir da insatisfação de jovens pernambucanos que eram apenas validados como receptores da cultura advinda do sudeste do Brasil e que por isso, acabavam não tendo por referência uma arte que conversasse diretamente com sua realidade.

O movimento Mangubeat, foi um movimento que mostrou para a cidade do Recife, e mesmo região metropolitana e interior, que os jovens da periferia eram capazes de mudar o contexto de estagnação que a cidade do Recife se encontrava nos anos de 1990, e provou que podiam produzir músicas sem precisar se manter apenas ao mercado tradicional do grande capital, mas agregando outros estilos musicais. E foi por causa disso que a cidade do Recife passou a ser visto mundialmente como um potencial de música e cultura. (Moura, 2016, p 5)

Movidos pela produção experimental de contracultura, vários músicos e bandas dessa organização iniciaram suas práticas com poucos recursos e sem

muita instrução formal sobre a prática de gravação, edição e mixagem, jogados à mercê de seus próprios modos de lidar com melodias, harmonias, ritmos e temáticas.

De acordo com Moura (2016) o movimento do Manguebeat é musicalmente um exemplo de práticas autênticas com fundo ideológico contrário ao movimento da indústria que conseguiu recepção positiva pelos cidadãos de Recife, podendo alimentar uma cena independente que se retroalimentava na região.

Contudo, visualizar os artistas vinculados com as majors através da imposição do mercado enquanto que compreende os artistas independentes como totalmente libertos para seus desejos conceituais se trata de uma dualidade inocente para Ziskind (1982), defendendo que não existe necessariamente uma relação entre ideais e nem qualidade na música independente, é apenas outra forma de fazer o produto musical acontecer (Apud Vicente 2005). Esse Balanço sobre o independente o coloca como mero agente de uma carreira, uma alternativa que não existe em confronto com a indústria, é apenas uma eventualidade criada pela forte concorrência que dificulta qualquer artista de associar-se as gravadoras.

Outra perspectiva do assunto nos evidencia o modo como muitos artistas, a princípio independentes, concebem ou distribuem suas obras:

Ocorre que tal atitude deixou de ser uma aventura heróica realizada por alguns agitadores culturais para se tornar uma espécie de prática produtiva de setores aliados do circuito musical hegemônico. Assim, nas últimas décadas do século XX surge no mundo inteiro um intenso movimento de “independentes” que progressivamente se institucionaliza em redes e empresas de colaboração mútua e de competição recíproca, muitas vezes desigual. Não deixa de ser irônico o fato das duas maiores gravadoras “independentes” do Brasil (Trama e Biscoito Fino), com posições de chefia na celebrada Associação Brasileira de Música Independente (ABMI), terem sido montadas e financiadas com capital especulativo de grandes grupos do sistema bancário nacional (respectivamente o Grupo Szajman e o Banco Icatu). (Trotta; Monteiro, 2008, p4)

Tal atitude descrita quebra a concepção anti-sistêmica que alguns músicos e produtores sustentam em relação a sua prática. Através desse entendimento, o artista funciona pela mesma lógica de execução, porém em baixa escala, como um pequeno empresário.

Para além do duelo entre *indies* e *majors*, Marchi (2018) verifica que acordos passaram a ser uma prática aceitável entre as empresas e os independentes. Com a dificuldade de organizações autônomas se manterem de pé, decorrente de complicações na distribuição e na arrecadação, aliado as tentativas das *majors* de conter novamente o controle de produção, se originaram os artistas híbridos. Diante desse novo proceder, até mesmo o movimento do Manguebeat, que buscava lutar contra a maré mercadológica, passou a ter nomes representantes como Chico Science e Nação Zumbi, Mundo Livre S/A, Cérebro Esquerdo entre outros projetos, associados a Sony Music, numa tentativa de ter o trabalho reconhecido nacionalmente.

Trotta e Monteiro (2008) observam que diante de um cenário em que as funções exercidas pelas *majors* se conectam em algum momento com o modelo indie e vice-versa, é necessário que se verifique os níveis de independência. A produção independente institucionalizada associa algumas etapas ao nível industrial e pode ou não afetar o nível estético do produto musical, dependendo da proposta do artista. Existem também os conhecidos como produtores autônomos, esses de fato estão envolvidos diretamente com as etapas de produção e possuem maior visão sobre sua obra, até porque não passam pela pressão de terceiros. Esse grupo acaba por se tornar mais marginalizado, porém há nessa alternativa maior possibilidade em explorar ritmos, harmonias e visões de mundo.

Ao artista autônomo, sem apoio e recursos das empresas, coube encontrar soluções sustentáveis para criação de suas músicas. A maior acessibilidade aos meios tecnológicos refletiu em um novo *modus operandi* da sociedade a partir da segunda metade do século XX e isso também modificou a forma de criar arte, ficando com o decorrer das décadas muito popular a utilização de remix nas expressões artísticas modernas.

Segundo Leão (2016), o remix foi um elemento expandido pela cultura cibernética, muito explorado nas artes visuais e na música. Seu objetivo é recombinar elementos já finalizados, buscando uma ressignificação por meio de um novo autor. Portanto, se torna um recurso que pode ser compreendido como libertário ao passo que se apropria sem receio de um objeto, pintura, vídeo, música

etc. A remixagem atualmente acontece por meio de software e através dos atos de cortar, copiar e colar combinam um elemento com outro, retirando o que não convém à vontade do novo artista. Essa prática pode acontecer como uma redefinição do material ou também como uma continuação do objetivo da obra inicial.

Conforme Krapp (2020), essa forma de lidar com a construção de uma música vem de décadas anteriores. *Remix*, *mashup* e o *sampling* enfrentaram muitos problemas com a indústria musical, que repudiava o uso desenfreado da prática:

Quando o produtor Malcolm McLaren lançou o single “C-30 C-60 C-90 Go” do Bow Wow Wow apenas em fita cassete, com um lado B em branco que incitava os consumidores a gravarem sua própria música, a EMI rapidamente abandonou a banda. Outro grupo, The Dead Kennedys, repetiu o gimmick preto do lado B com “In God We Trust, Inc.”, significando que qualquer um que tenha uma fita usada de qualquer um deles está em posição de descobrir justaposições imprevisíveis.¹⁰ A retórica em torno da distribuição ilícita da mídia é, infelizmente, muito discordante. Mas é óbvio que não se trata apenas de acessar transmissões esportivas ao vivo ou de encontrar as últimas músicas populares. (Krapp, 2020, p 4)

Uma das consequências do *remix* é a viabilidade da participação de camadas sociais menos privilegiadas criarem sua própria expressão, algo que sofreu repressão por parte do direito autoral, pois essa prática alimentava uma movimentação não lucrativa. Essa atribuição foi questionada por analistas apoiados nos direitos sociais de fomento da cultura, que reivindicaram essa prática como chance do envolvimento da população e liberdade cidadã para criações artísticas de modo emancipado. “Muitos comentaristas veem, explicitamente, certas formas de pirataria juntamente com certos formatos de remixagem da mídia ativista, como engajamento para a mudança social, e não como prejudiciais a uma economia de mídia.” (Krapp, 2020, p 4)

Diante do entendimento que tivemos dessa realidade, é possível afirmar uma facilitação da produção, maior capacidade criativa e sentimento progressista por parte dos músicos independentes que se utilizam do *remix* ou essa obra é apenas uma reafirmação do leque de atuações que a indústria cultural tem de se manifestar?

De acordo com Nobre e Nicolau (2010) há uma contradição entre as convicções reformadoras associadas a produção independente e a realização do remix, uma vez que essa técnica se apropria de signos da cultura massiva. A mesma ideia é aplicada para qualquer expressão do *remix*, tanto na música quanto em animações:

Alheios às barreiras de direitos de propriedade, eles trabalham com imagens de blockbusters, “assinam” as peças com as vinhetas das grandes produtoras para dar mais realismo aos conteúdos e reafirmam a lógica da indústria, mesmo que sempre deixem claro que se trata de uma produção independente (Nobre; Nicolau, 2010 p 2)

Porém, ainda que possam haver discordâncias sobre a utilização do remix para a criação autônoma, Krapp (2020) nos lembra da importância do *sampling*, *mashups* e *remix* para a cultura de rua do *Hip Hop*, que teve como contexto uma população negra marginalizada. Podemos conceber que a aplicação dessa técnica acaba por ser uma oportunidade de vazão criativa a todos que contam com poucos meios para o processo de criação.

Apesar de verificarmos até agora algumas possíveis brechas de maior liberdade conceitual na atividade musical autônoma, é preciso que encaremos também os percalços decorrentes da atividade estritamente independente perante o sustento desacompanhado de patrocinadores e uma equipe personalizada.

Queiroz (2011) Pontua que houve uma expansão de etapas na técnica criativa, em que o arranjo, a execução instrumental, a produção e interpretação são divididas por diversos profissionais, no empenho de melhor acabamento da obra. Todavia, o músico independente acaba por cumprir todas essas funções sozinhas ou com uma pequena equipe, o condenando a uma sobrecarga que pode afetar seu processo criativo, já que essa é apenas mais uma das etapas do seu trabalho. Diante dessa demanda, é preciso que questionemos se há mesmo mais espaço para criatividade no modelo independente ou se por conta de seu próprio procedimento, que atribula o artista de tarefas, não acaba diminuindo sua produtividade composicional.

Afim de fortalecimento, valorização e manutenção da atividade musical moderna surgem os festivais musicais. Junior (2017) observa que a criação de

festivais se expandiu a partir da segunda metade do século XX por vários países, cumprindo o papel de reunir gêneros musicais que conversavam entre si. Passaram a acontecer com mais frequência a união de músicos eruditos em prol de apresentações e também a junção de artistas da cultura popular, tendo como expoente o festival norte-americano *Woodstock Music And Art Festival* (1969).

Essa tendência festiva foi iniciada, conforme Hobsbawn (2010) através de uma movimentação hegemônica e globalizada, com diversos patrocinadores e com cobertura da mídia consagrada (Apud Junior 2017). No entanto, ainda que com a participação de músicos famosos associados com as *majors*, despertava um público vanguardista, abertos para a inovação.

Segundo Junior (2017) é diante desse contexto que surgem os festivais independentes. Com uma *line-up* de artistas desconhecidos pelo grande público, sem patrocinadores de multinacionais, tendo no máximo a divulgação midiática de jornais e programas regionais e com isso também, sem a necessidade do apelo da música massiva, “é possível observar o caráter de resistência que a música e os festivais independentes possuem na atualidade” (Junior, 2017, p 3), já que acabam cumprindo uma função anti-hegemônica, ao passo que possibilitam uma diversidade de discursos musicais e ideológicos.

Toda movimentação desses festivais constitui novos cenários para diferentes trabalhos, como as mídias alternativas que geram um novo núcleo de informações, geralmente não exploradas pela mídia tradicional, principalmente quando se tratam de grupos excluídos socialmente (Junior, 2017).

Citaremos nesse trabalho alguns festivais independentes brasileiros. Ao analisar algumas dessas expressões em diferentes estados, é possível constatar em pequena ou grande escala como estão comprometidos com a diversidade estética e com questões políticas, como é o caso do Festival Contato Multimídia Colaborativo⁶:

O Contato tem como objetivo, além da fruição estética, estimular a participação artística e o pensamento crítico do público, colocando em pauta

⁶ O Festival Contato Multimídia Colaborativa surgiu em 2017 por meio dos integrantes da rádio UFSCAR, tendo em sua equipe Juliano Parreira como produtor e diretor de palco. Os artistas convidados aos shows já faziam parte da programação musical do meio de comunicação.

questões ligadas às identidades culturais, de gênero e etnia, assim como, a liberdade de expressão, ocupação criativa e reapropriação da cidade e respeito à diversidade. Especificamente em 2016, sua décima edição, os produtores expuseram seu engajamento político da forma mais explícita de sua história, nomeando o evento “Festa e Luta”, alusão feita ao momento político, econômico e cultural complicado pelo qual o país passava e ainda se encontra. Os headliners do palco principal eram artistas e bandas que contemplavam questões de gênero, como feminismo e diversidade, e a ocupação urbana segregacionista que ocorre nas cidades brasileiras. Em declaração de Juliano Parreira, produtor e diretor de palco do festival, uma das preocupações dos produtores e curadores sempre foi dar espaço para que mulheres da música nacional pudessem ocupar o protagonismo dos palcos, tornando-as maioria nas últimas edições do festival (entrevista realizada em 30/03/2017). (Junior, 2017, p 15)

Traçando uma espécie de linha do tempo, Balanco (2008) cita o festival punk “O começo do fim do mundo”, ocorrido na década de 1980, em período quase semelhante a primeira edição do empresarial Rock In Rio (1985), como parte de uma retroalimentação da cena derivada de gêneros do Rock. Nos anos 90 outra iniciativa foi o festival “Juntatribu”, fomentado pela Universidade de Campinas (UNICAMP), tendo presente um público estimado de 13 mil pessoas que assistiram aos shows de 46 bandas independentes de diferentes gêneros musicais. Outros festivais da época foram “Abril Pro Rock (Recife-PE, desde 1993), Humaitá pra Peixe (Rio de Janeiro-RJ, desde 1994), e BHRIF (Belo Horizonte-MG, 1994), Palco do Rock (Salvador-BA, desde 1994), BoomBahia (Salvador-BA, 1997-1998, e desde 2007), MADA (Natal-RN, desde 1998), Porão do Rock (Brasília-DF, desde 1998), Bananada (Goiânia-GO, desde 1998) e o Goiânia Noise Festival (Goiânia-Go, desde 1995)”. Nos anos 2000, alguns dos festivais criados foram o “Eletronika (Belo Horizonte-MG, desde 2000), Primeiro Campeonato Mineiro de Surfe (Belo Horizonte-MG, desde 2000), Calango (Cuiabá-MT, desde 2001), Demosul (Londrina-PR, desde 2001), Ponto.CE 39 (Fortaleza-CE, desde 2002), Tendencias Rock Festival (Palmas-TO, desde 2004), No Ar Coquetel Molotov (Recife-PE, desde 2005), DoSol (Natal-RN, desde 2005), Jambolada (Belo Horizonte-MG, desde 2005), Varadouro (Rio Branco-AC, desde 2005), PMW Rock Festival (Palmas-TO, desde 2005), Mundo (João Pessoa-PB, desde 2005), Se Rasgum (Belém-PA, desde 2006)” (Balanco, 2008, p 38)

Silva e Benevides (2012) pontuam outra iniciativa independente que incentivou a circulação de músicos autônomos, o festival “Fora do Eixo”, que teve início na Universidade de Cuiabá (UNIC), a princípio se chamando “Festival

Calango”. Com edições espalhadas por vários estados do Brasil, teve como intuito fazer circular artistas autorais de menor porte e de regiões mais isoladas do país. O que se percebe é um padrão de festivais independentes com artistas de propostas variadas, muitas vezes não atendidos pelas empresas majoritárias. Essa iniciativa incita um novo núcleo para um público menos padronizado, afoito por novidades culturais. Percebemos que essas iniciativas buscam rotatividade e expansão pelo território nacional, como também é o caso da ABRAFIN (Associação Brasileira de Festivais Independentes), que no ano de 2005 já tinha 16 festivais circulando pelo território brasileiro (Balanco, 2008).

Na produção independente do projeto Vozmecê, todas as etapas são realizadas por Namaria e Fattori. No projeto inicial de composição, as músicas criadas por Namaria são inteiramente arranjadas pela mesma, atualmente através do programa de computador *Musescore*, em que por meio da partitura musical cria linhas harmônicas, melódicas e rítmicas com instrumentos virtuais disponíveis. Tal proceder composicional torna consistente a ideia de que o maior acesso da população a bens tecnológicos viabiliza sua participação criativa na sociedade. Na etapa de gravação dos instrumentos reais, a compositora conta com o apoio de outros instrumentistas locais para executar o arranjo criado. Esses instrumentistas podem tocar a partir do entendimento da partitura ou pela escuta das linhas harmônicas, melódicas ou rítmicas.

Diante desse processo composicional, Namaria, como artista inteiramente independente, disfruta de suas escolhas de forma integral, sem pressões institucionais. Esse cenário possibilita a criação de diferentes estruturas musicais, mudanças rítmicas as vezes em uma mesma canção, sons experimentais com objetos, utilização de dissonâncias entre outros elementos sonoros. Não há também qualquer repressão na escrita de suas letras. Namaria, assim como Fattori, percebem no mercado um forte apelo a letras quase que estritamente tratando sobre o amor romântico, mas diante de sua produção, não se sente coagida a seguir a maré, já que não há qualquer imposição empresarial sobre suas músicas. Dessa forma, a artista se sente livre para tratar de assuntos em grande parte filosóficos e políticos em suas letras.

Fattori também compõe em um processo individual. Sua maior intimidade com instrumentos orgânicos o possibilita experimentar e executar suas criações de maneira fluida, proporcionando músicas que partem do princípio de liberdade estética, mas que também buscam aceitação do nicho indie presente na cidade de Campo Grande, no estado do Mato Grosso do sul. O músico em questão também atua nas etapas de gravação, edição, mixagem e remasterização das músicas do duo Vozmecê, desenvolvendo esse trabalho em seu *homestudio*.

Tanta autonomia acaba proporcionando ao Vozmecê uma maior liberdade estética e discursiva, já que ambos compõe sem ajuda de terceiros, Fattori é responsável pelas etapas decorrentes da gravação sem contar com outros especialistas no assunto e os lançamentos são realizados com estratégias pessoais da dupla, não havendo influência de uma instituição no processo de escolha sobre singles e organização de *EP's* e álbuns.

Contudo, como já abordado anteriormente, tantas demandas aliadas de uma equipe pequena ou inexistente sobrecarregam o artista que atua no mais alto grau de independência. Ter que lidar com as estratégias de lançamento, com o lado administrativo, direitos autorais, produção e venda de shows, gravação e marketing digital muitas vezes obstrui o tempo do músico para criação e aperfeiçoamento artístico, trazendo a reflexão sobre o preço que o artista autônomo paga por sua atuação emancipada, tornando a compreensão de liberdade no independente um paradoxo.

3.2 O consumo digital de música realmente traz mais visibilidade a nichos artísticos/estéticos minoritários?

Conforme Leite (2017) a primeira manifestação digital utilizada em maior escala no universo musical foi o *CD (compact disc)*. Com essa tecnologia difundida a partir da década de 1980, os baixos custos de produção entregavam um cenário que em pouco tempo seria dominado por músicos independentes, visto que o método digital passou a cumprir todas as etapas da realização musical com agilidade e barateamento.

Monteiro (2001) coloca que apesar do surgimento em meados de 1960, a internet é popularizada aproximadamente no final da década de 1980 e em 1991 surge “*www*” (*World Wide Web*), responsável pela facilitação de troca de informações, envio de imagens, sons e documentos. (Apud Leite, 2017). A relação com o produto musical passa por uma ressignificação, já que o som compartilhado não precisa mais ser oferecido na configuração preestabelecida, como ocorria no disco de vinil ou no *compact disc*. Perpetuo e Silveira (2009) observam que isso ganha força com o *mp3*:

O MP3 vem mudando bastante a forma de se lidar com as canções. A partir desse formato digital, o consumo de músicas dentro de um álbum está sendo substituído pela preferência por um consumo por unidade. Em outras palavras, as pessoas parecem não querer mais ter de pagar por uma seqüência de canções imposta previamente, como acontece em um CD, representando assim uma negação à ditadura do álbum comercial. (Perpetuo; Silveira, 2009. P 76)

De acordo com Perpetuo e Silveira (2009) o MP3 foi uma propagada tecnologia de áudio digital. Desenvolvida no fim do século XX, esse arquivo era de fácil manipulação para o envio de músicas à internet e tinha como atrativo a alternativa de *download* gratuito.

A função *download* de arquivos MP3 aumentou a proporção de música na rede e alterou a relação do ouvinte com o formato prefixado anteriormente. Após décadas de uma indústria fonográfica focada na estética de álbum, com o MP3 começa a ser mais apreciada a escuta de músicas no modelo de single. Essa autonomia torna o ato de escuta mais personalizado, algo que fomentou o fortalecimento de nichos e a construção de ciberidentidades por meio de sites e redes sociais (Perpetuo; Silveira 2009).

Ito (2017, p 86) nos lembra que “em menos de dez anos a rede mundial de computadores passou da sua fase de publicação para uma etapa de colaboração”. Os usuários que concentravam na relação direta com o *Google*, passam a interagir através das redes sociais. Além disso, a linguagem, antes majoritariamente feita mediante textos e fotos passa a ter também tráfego de vídeos. Trazendo o conceito de *web 2.0*, Ito (2017) nos explica que desde então se inicia um modelo colaborativo de lidar com a internet:

Na web 2.0 estão inseridos blogs, compartilhamento peer- -to-peer (P2P), jornalismo participativo na internet⁹², a Wikipédia, o Twitter, as redes sociais como o Facebook, entre outras manifestações interativas e colaborativas. (Ito, 2017, p 86)

À vista disso, compreendemos esse momento como um marco da inteligência coletiva por intermédio da internet. Redes sociais como o *Myspace* e plataformas como o *Youtube* passam a receber conteúdos de seus próprios usuários e através dessa própria comunidade difundem seus materiais (Ito, 2017). Esse ambiente se torna propício à distribuição musical de artistas independentes.

Sob a ótica de Souza (2015) o download oferece acessibilidade à bens culturais e contempla os usuários na modalidade paga ou gratuita, com relevante qualidade do material baixado. É certo que tal recurso perdeu o controle de uso no compartilhamento de músicas, o que resultou em uma crise nas vendas de discos causada pelo estímulo à pirataria. Porém, é inegável que esse recurso também foi responsável pela divulgação de revelações artísticas e certa democratização cultural, já que ofereceu acesso à bens inacessíveis às camadas socialmente desfavorecidas.

Contudo, Grison (2021) nos lembra que o *download* não foi o único meio de difusão musical concebível. Ao contrário da prática de baixar arquivos, o streaming surge com o recurso de transmissão instantânea de dados. A tecnologia streaming não funciona por posse do bem cultural (áudio, vídeo, foto) e sim através da transmissão dessa mídia em formato online.

O princípio da utilização streaming ocorreu de forma tímida. Conforme Eshima (2022) o *provedor Progressive Network*, criador da *Real Audio*, fez uma transmissão streaming em formato mono. Em seguida, jogos de basebol passaram a serem exibidos com essa tecnologia. Com pouco tempo esse recurso também ofereceu a transmissão de rádio pelo computador. No Brasil, o compositor Gilberto Gil fomentou pela primeira vez o streaming numa apresentação da música “Pela internet”. A exibição foi feita ao vivo em parceria com a Embratel, IBM e tv Globo.

Eshima (2022) observa que ao final do século XX algumas empresas passam a oferecer o serviço *streaming*, é o caso da *Apple* que criou o *Quick Time* e da *Microsoft* que lançou o *Windows Media Player*. Todavia, Souza (2015) atenta para o

fato de que essa tecnologia demorou para ser explorada. Apesar de obter vantagem em relação ao download por reduzir o tempo, burocracia no acesso a obra, ainda assim perdia interesse comercial pela baixa qualidade de seus áudios nos primeiros anos.

Com o passar dos anos, Souza (2015) verificou uma mudança do mercado em relação ao *streaming*. A plataforma do YouTube demonstrou que essa tecnologia poderia ser uma forma de monetizar as obras disponibilizadas, criando uma facilidade ao usuário, que não precisaria mais ter que recorrer aos trâmites do *download* ilegal, demonstrando dessa maneira seu potencial no combate da pirataria.

Embora o mundo digital fosse um grande enigma para indústria musical, visionários começaram a movimentar-se para encontrarem uma alternativa que de algum modo viabilizasse a manutenção das atividades desta indústria, oferecendo aos usuários uma maneira atrativa e legal para o consumo de músicas online. Assim nasceram os serviços de streaming musical, um serviço baseado em assinaturas mensais (gratuitas ou pagas) que disponibilizam uma vasta biblioteca de músicas para o usuário, através de acordos firmados com as gravadoras (Souza, 2015. P 28)

No Brasil, a gravadora nacional Som livre buscou criar seu próprio *streaming*, a plataforma “Escute”. O serviço vendia a música pela internet e era cobrada uma mensalidade, disponibilizando uma biblioteca de músicas que eram acessadas pelo computador ou celulares com sistema *android* ou *IOS*. Porém, a plataforma *Escute* foi cancelada pouco tempo após seu lançamento (Souza, 2015).

Jardim (2022) verifica que na atualidade os *streamings* mais difundidos são o *Deezer*, *Youtube*, *Apple music*, *Amazon Music* e o *Spotify*. O procedimento que essas plataformas conduzem seu uso partem de princípios semelhantes. Elas apresentam seus conteúdos baseados no perfil do usuário e aliam isso às tendências de mercado a partir do nicho de maior intimidade do ouvinte. Essas determinações musicais são feitas por meio de algoritmo. Grison (2021) comunica que todas as informações e histórico musical executados são armazenados na nuvem, o que permite uma funcionalidade mais completa da experiência.

A utilização de algoritmos nas plataformas digitais é essencial para o usuário ter uma experiência positiva na plataforma, recomendando músicas e playlists que são de seu agrado. Existe uma forte relação entre algoritmos e cenas musicais, pois as duas podem ser consideradas “bolhas sociais”. Algoritmos se adequa a uma bolha que atua na área digital, onde utiliza de

sua tecnologia para definir “alvos” que receberiam aquele conteúdo específico, e a cena musical não deixa de ser uma bolha social em que um grupo de pessoas está inserido pois se identificam com os mesmos gostos e estilo de vida (Grisson, 2021. P 27).

Aqui podemos obter as seguintes perspectivas: A primeira é de que o algoritmo funciona como reforço de uma cena musical orgânica. Também, conforme Jardim (2022) o algoritmo pode ser, na verdade, uma espécie de substituição da forma com qual a comunidade trocava seus interesses artísticos ou de entretenimento, afinal, a inteligência artificial é mais direta e promove rápida identificação, dispensando a troca de conhecimento cultural orgânica.

Segundo Moschetta e Vieira (2018) o serviço *streaming* mais utilizado no mundo é o *Spotify*, oferecendo milhões de músicas e bilhões de *playlists*. A plataforma surgiu em Estocolmo, capital da Suécia no ano de 2006, iniciado para funcionar na lógica *peer-to-peer*. Nos últimos anos seu procedimento foi se alterando na busca de melhor atender seus clientes. No início a plataforma se baseava na busca autônoma do usuário e hoje acontece com o apoio de curadoria.

Maschetta e Vieira (2018) explicam que o papel da curadoria é realizado por meio de profissionais da área e também a partir de interface, de maneira mecânica. Utilizando esse recurso compreendem a índole do ouvinte e seus gostos musicais. Os curadores se tornaram uma necessidade nas plataformas de *streaming*, visto a avalanche de músicas presentes no aplicativo. Todos os dias desde artistas independentes até os músicos de *mainstream* lançam diversos álbuns e principalmente singles na plataforma.

Essa filtragem musical é entendida por Kenned (2015) como uma tentativa frustrada, mas lucrativa, de entender a totalidade dos interesses do espectador que passa a ter uma certa submissão ao conteúdo imposto, decorrente de sua confiança na plataforma (Apud Maschetta; Vieira 2018). Por meio de uma série de perguntas, Jardim (2022) verificou alguns padrões dos usuários do *spotify*;

A partir da pesquisa realizada com os usuários de *Spotify* e das análises obtidas, é possível afirmar que as pessoas valorizam a personalização das *playlists*, gostam e preferem organizar as suas músicas de acordo com o seu gosto pessoal e escolhem reproduzir aquilo que querem na hora que desejam. Contudo, o trabalho feito pelo algoritmo do *Spotify* é altamente influenciável e considerado pelos usuários como uma ferramenta de grande peso no momento de organizar o conteúdo musical que será reproduzido (Jardim, 2022 p 46).

Depois de entendermos os mecanismos da música na era digital, é possível que visualizemos o final da década de 1990 até o presente como momento de inovação no que tange a participação da inteligência coletiva na tomada dos bens tecnológicos. O conceito de *web 2.0* fez parte de uma geração que presenciou a dinamicidade e envolvimento da população na criação de ideias e divulgação de bens artísticos. Esse cenário nos leva a concepção de maior autogoverno do pequeno artista independente na distribuição de sua música.

Entretanto, para Burnett (2020), a tecnologia do *streaming* continua por alimentar, em essência, a mesma lógica de produção distribuição antiga, apenas agora com um formato distinto.

As plataformas de streaming, com toda novidade que possam apresentar, repetem uma fórmula herdada do velho rádio, apenas com novos nomes e pequenas variações. O que antes se chamava, por exemplo, “as mais mais da manhã” ou algo que o valha, hoje é acessado ao clicarmos nas “playlists dos editores”, espécie de facilitador para acessar um universo de canções que se contabiliza na casa dos milhões e não mais de centenas, como há menos de 50 anos, sempre privilegiando o que “mais toca”, as “tendências” etc. (Burnet, 2020. P 242)

Burnett (2020) observa que houve expectativa de democratização e liberdade ao músico independente, porém ainda que essa música autônoma esteja na plataforma, há uma passividade internalizada nos usuários em recorrer ao som de músicas associadas aos artistas do mainstream. Apesar de um novo contexto, as multinacionais continuam no ciclo rápido de criar material, produzir, gravar, lotar a agenda dos artistas de shows e também tem mais meios de se destacarem no streaming, vide o alto investimento financeiro nas campanhas. Além disso, Oliveira, Zorzal e Junior (2016) constataram outros fatores que privilegiam os músicos das grandes gravadoras, abaixando dessa forma o engajamento do músico independente:

Dentre os pontos negativos desse novo momento da música no Brasil, os autores apontam: enrijecimento das leis de direitos autorais e novos dispositivos de controle na esfera virtual, onde há aumento do poder político tradicional de grandes empresas na internet. Podemos compreender que, apesar das facilidades que os artistas independentes encontram de produzir sua obra e inseri-la no mercado, por meio das mídias digitais, há barreiras no que tange a circulação das obras no campo digital. Os artistas têm que estabelecer diferentes tipos de parcerias e estratégias para esse ato se tornar viável; essas parcerias devem ser com: gravadoras; intermediários de todos os níveis; além do uso de suas próprias redes sociais e páginas na internet.(Oliveira; Zorzal; Junior, 2016. P 14)

Mesmo já com a demanda das etapas anteriores à distribuição, o artista independente necessita dispor de um longo tempo do seu dia para produzir conteúdo e destinar às redes sociais, sem garantia alguma sobre o alcance de suas publicações. Esse é o panorama do artista sem patrocínios que precisa encontrar uma forma de chamar atenção em meio a diversos outros músicos. O artista independente compete por atenção com músicos milionários e também com diversos outros pequenos músicos autônomos. (Ito, 2017)

Oliveira, Zorzal e Junior (2016) complementam que a cultura participativa implica num número exacerbado de conteúdo causado pela facilitação do usuário para se tornar fornecedor de material, o que acarreta numa difícil formação de público, uma vez que essa população já passa por forte estimulação de informação e mídia.

Perante este cenário, o procedimento necessário é o de estratégias de dominação de nicho por meio da conexão personalizada com ouvintes em potencial. Os meios digitais precisam de uma gestão competente, que busca se conectar com apoiadores mútuos, no intuito de fortalecer uma cena cultural independente. Um dos resultados dessas parcerias são os festivais independentes, que oportunizam a adesão do ouvinte orgânico e o levam às plataformas digitais. Na era digital, ironicamente conhecida por mecanizar, agilizar processos que organicamente seriam feitos com demora, o artista independente não conta com praticamente mecanicidade alguma na formação de seu público, que deve ser realizada em “trabalho formiguinha”:

é necessário que os artistas independentes recorram à lógica estratégica da cultura participativa, principalmente por parte dos fãs – reconhecidos por suas posturas amorosas e buscas por reciprocidade (LANA, 2011). Essa procura pelo reconhecimento de seu engajamento, frente à personalidade pública admirada, tem como aliadas as práticas culturais e sociais vivenciadas no ciberespaço, que aproximam esses atores. Os fãs engajados, que atuam de modo coletivo, direcionam a atenção das indústrias da mídia, dando sentido aos seus objetivos. (JENKINS; FORD; GREEN, 2014). Assim, as mídias digitais facilitam a organização de ações conjuntas que aceleram o processo criativo necessário para o âmbito da música. Isso só aconteceu devido às brechas que surgiram com a reestruturação/crise da indústria fonográfica. (Oliveira; Zorzal; Junior, 2016. P 14)

Conforme Oliveira, Zorzal e Junior (2016), por mais que as tecnologias digitais não sejam suficientes à difusão da obra do artista independente, esse artifício se

torna indispensável como pré e pós etapa, facilitando com que as movimentações, produções possam alcançar um grande público conectado.

Ao ignorar o auxílio que o ciberespaço disponibilizou às práticas independentes, deixamos de visualizar as ferramentas inovadoras presentes no espaço online. Dilásccio e Tessarolo (2019) entendem que esse espaço viabilizou a prática de compartilhamento em massa e isso contribuiu com a divulgação de músicas de propostas estéticas variadas, dando a chance do compositor ser descoberto por agentes culturais.

As novas ferramentas, promovidas pelos computadores e pelo jovem fenômeno da web 2.0, conduziram a uma progressiva democratização dos processos de gravação e partilha de música convertendo ouvintes em músicos, produtores e, em certos casos, críticos, com a expansão de redes sociais, serviços de audição musical, blogs e espaços virtuais de discussão. (Santos, 2013. P 65)

Em uma pesquisa realizada com músicos independentes, Santos (2013) constatou que a internet surge como um viabilizador dos processos de produção e distribuição gratuita, porém esse formato não é visto pelos entrevistados como substituto das movimentações presenciais, pois a maior parte da conexão consistente é feita presencialmente e também através das mídias tradicionais como jornais, revistas e rádios. Esses meios continuam reforçando e levando credibilidade aos artistas.

Segundo Grison (2021) os selos musicais são associações que tem facilitado a distribuição através das plataformas digitais. Os selos são pequenas empresas que associam grupos ou artistas solos de nichos semelhantes em prol da organização e divulgação estratégica para um público alvo. Dentre os trabalhos oferecidos pelos selos estão a estruturação de carreira, assessoria e distribuição. Grison verifica que um dos trabalhos mais exercidos pelos selos são os *pitchings* para lançamento no *streaming*.

Pitching é discurso de venda, uma técnica de exposição que utiliza a persuasão e a clareza para convencer um projeto a ser vendido. O pitching na indústria musical é a forma conhecida de enviar o seu trabalho para os responsáveis das distribuidoras, que entram em contato com as plataformas digitais e enviam o material de novos músicos, músicos que estão entrando recentemente na indústria musical e também artistas renomados que estão lançando discos novos. (Grison, 2021. P 45)

De acordo com Grison (2021) a forma como o músico ou selo elabora suas estratégias é o que irá definir seu espaço na internet. No caso do *pitching*, quanto mais concisa e criativa for oferecida a ideia, maior sucesso poderá exercer diante das distribuidoras. Conclui-se que o espaço digital oferece sim ferramentas e possibilidade de visibilidade à nichos estéticos minoritários, contudo só aqueles que compreenderem os algoritmos e que estiverem presentes diariamente nas redes sociais, estreitando laços com fãs em potencial, conseguirão desfrutar desse meio.

O duo Vozmecê foi criado já diante da dominação das plataformas digitais de streaming. Na cena cultural que estão presentes, notam a predominância da utilização do *Deezer* e *Spotify*. Como artistas autônomos em maior grau, a dupla até o instante momento não contou com um selo musical ou qualquer equipe na etapa de distribuição de sua obra, realizando por conta própria o pré e pós lançamento com estratégias por meio das redes sociais.

Depois da finalização musical, a distribuição das canções do Vozmecê foi realizada pela empresa *OneRpm*, que disponibiliza seu trabalho de forma gratuita, em prol da visibilidade e monetização do fonograma, obtendo parceria no lucro. Após essa etapa, é realizado o *pitching* à plataforma do *Spotify*, através da seção restrita *Spotify for Artists*, e quando bem recebido pela plataforma, possibilita com que a obra entre em uma *playlist* editorial, listas de músicas pré-estabelecidas e recomendadas aos usuários de forma segmentada por estilo, relevância, ou *mood* (sentimento passado pela obra musical). Quando a obra não é selecionada, entra em uma *playlist* algorítmica com os lançamentos da semana (*OneRpm*, 2023)

Até o instante momento, nenhuma música do projeto conseguiu acessar uma *playlist* editorial, o que pode apontar um déficit na etapa do *pitching*, causado pelo duo não ter especialização para tal procedimento. Outro motivo possível pode ser a grande concorrência que acontece na plataforma, já que várias músicas são fornecidas no sistema diariamente.

Após essa etapa, a *Onerpm* distribui a música para diferentes streamings e lança o link para *pré-save*.

O pre-save é uma ferramenta que algumas plataformas disponibilizam para que fãs consigam salvar o álbum ou single antes dele ser lançado. Mecanicamente, é bem simples: o fã acessa o link (logado no perfil da plataforma de sua preferência), clica no botão de pre-save e automaticamente começa a seguir o artista e uma das playlists ONErpm. (*Onerpm blog*, 2023)

Começa então a etapa de pré-lançamento por meio de divulgação nas redes sociais. O Vozmecê utiliza majoritariamente o *instagram* para suas promoções por ser a rede que mais obtém engajamento da dupla, atualmente com quase 7.500 seguidores.

Para as músicas até agora lançadas pela dupla, o *pre-save* não obteve expressiva notoriedade na divulgação de suas músicas. As hipóteses possíveis são de que esse recurso funcione melhor para os artistas que já se encontram em nível de carreira estável ou para os grandes artistas populares, que já estão com uma base de fãs consolidada. Outra hipótese é a sobrecarga para a criação de conteúdos criativos que devem ser postados todos os dias a fim de estimular fãs em potencial, algo nem sempre viável ao artista que trabalha sozinho.

Após o lançamento, o duo Vozmecê percebe que se torna ainda mais necessário o apoio das redes sociais em prol do reconhecimento da música pelos ouvintes. Porém, outro fator importante observado pelo duo são as mídias tradicionais. Por meio de notícias publicadas ou aparições televisivas o público é incitado à escuta das canções pelas plataformas e a acompanhar o artista nas redes sociais

Dessa forma, o projeto Vozmecê também verificou que o consumo digital de música desburocratizou e barateou a distribuição da dupla, que acompanhou, quando ainda não atuavam, diversos artistas da cena de Campo Grande realizando medidas para obter verba para a produção dos *CD's*, sem que o lucro sobre o material produzido fosse garantido. Nesse contexto a distribuição também acontecia com maior dificuldade, pois dispunha de um grande tempo por parte do músico para encontrar lojas apoiadoras e venda direta do artista ao ouvinte.

A dupla Vozmecê conclui que a internet é indispensável no reforço de marca, estreitamento de laços com o público e fomento de novos ouvintes. Contudo, a etapa presencial que promove shows e festivais é de fato onde o duo é reconhecido por sua proposta musical.

3.3 A produção independente realmente caminha em uma direção contrária a arte como produto capitalista?

Para responder a essa pergunta, é necessário que compreendamos os mecanismos das *majors*. Essas empresas procedem através da lógica de mercado dominante, buscando se adequar as tendências do capital. Com o tempo, as *majors* passaram a desenvolver todas as etapas de produção, como o agenciamento do artista, conexão com festivais de música, contato com a imprensa e *marketing professional* (LIMA, 2009). Conforme Paulino (2018) atualmente grandes empresas como *MK Music*, *Music Brokers*, *Som Livre*, *Sony Music*, *Universal Music* e *Warner Music Brasil* são divididas em departamentos que podem conter as seguintes funções:

Departamento de A&R – O departamento de artistas e repertório é o responsável por selecionar novos talentos e trazê-los para o portfólio da Gravadora; Departamento de Arte – É o responsável pelo desenvolvimento de todo o trabalho artístico ligado à produção de um álbum e sua divulgação; Departamento de Desenvolvimento do Artista – É o departamento que vai planejar e promover a carreira do artista; Departamento de Negócios – É onde controlam as finanças em geral, realizando a escrituração contábil, a emissão de notas fiscais, a folha de pagamentos, o custo do projeto, etc; Departamento Jurídico – Departamento que cuida do gerenciamento dos contratos realizados entre o artista, a Gravadora Musical e terceiros, ou outros assuntos legais que surjam durante a realização do projeto; Departamento de Novas Mídias – Responsável por trazer as últimas novidades da indústria fonográfica para aplicação nos trabalhos e construir os videoclipes que serão lançados; Departamento de Promoção – É o departamento que vai colocar nas rádios e na televisão o trabalho dos artistas (músicas e videoclipes) bem como gerenciar os resultados, de modo a alcançar as principais mídias de acesso do público e gerar valor com a ação; Departamento de Publicidade – É o responsável por toda a divulgação do artista nos meios de comunicação: jornais, revistas, rádio, televisão, internet, outdoors, etc; Departamento de Vendas – É o departamento de que controla as vendas no varejo e na área de distribuição digital de músicas. (Paulino, Discmidia, 2018)

De acordo com Lima (2009) a indústria fonográfica detém capital para concluir as etapas de produção, distribuição e as campanhas de *marketing* que irão desencadear consequentemente no sucesso dos lançamentos musicais, promovendo lucros variantes para essas empresas. Essa roda é movida por meio de adequações da indústria que buscam abarcar um afunilamento de propostas musicais, fazendo com que a sonoridade se torne o máximo consumível em larga escala.

O impacto gerado pelas grandes empresas de entretenimento no século XX foi estudado por filósofos e sociólogos que buscaram interpretar o cenário cultural resultado do capitalismo. Numa tentativa de ampliação das ideias do pensador Karl Marx se origina a Escola de *Frankfurt*, um instituto de intelectuais que promoveram estudos sobre diferentes aspectos da sociedade contemporânea, tendo na primeira geração nomes como *Herbert Marcuse*, *Erich From*, *Otto Kirchheirer*, *Friedrich Pollock*, *Leo Lowentha*, *Max Horkheimer* e *Theodor Adorno* (Silva; Balaminnutti, 2019).

Theodor Adorno (1903 - 1969) e Max Horkheimer (1895 - 1973) são alguns dos pensadores que promoveram o estudo sobre os fenômenos culturais do século XX. Em “Dialética do Esclarecimento”, utilizam pela primeira vez o conceito de indústria cultural para descrever a padronização dos meios de comunicação e das artes. “Até mesmo as manifestações estéticas de tendências políticas opostas entoam o mesmo louvor do ritmo de aço” (Adorno; Horkheimer, 1969. P 57).

Seja na arquitetura, cinema, pintura, escultura, literatura, dança ou música, o sistema industrial padroniza e descomplexifica o objeto que se pretendia arte. Essa, passa a ser um produto rentável ao mercado e de fácil adesão ao consumidor. Mesmo quando nos são apresentados objetos de mesma ordem com forma distinta, como por exemplo filmes de gêneros opostos, revistas com preços diferenciados ou automóveis de diferentes modelos, isso “tem menos a ver com seu conteúdo do que com sua utilidade para a classificação, organização e computação estatística dos consumidores” (Adorno; Horkheimer, 1969. P 58)

Nesse ato, a busca é por passar ao espectador a sensação que este detém seu próprio poder de escolha, quando o que ocorre é uma alienação recebida com naturalidade, vide sua presença insistente em diferentes momentos da vida comum. Nos acostumamos em conceber o entretenimento, ainda que ele seja repetitivo:

Não somente os tipos das canções de sucesso, os astros, as novelas ressurgem ciclicamente como invariantes fixos, mas o conteúdo específico do espetáculo é ele próprio derivado deles e só varia na aparência. Os detalhes tornam-se fungíveis. A breve sequência de intervalos, fácil de memorizar, como mostrou a canção de sucesso; o fracasso temporário do herói, que ele sabe suportar como good sport que é; a boa palmada que a namorada recebe da mão forte do astro; sua rude reserva em face da herdeira mimada são, como todos os detalhes, clichés prontos para serem empregados arbitrariamente aqui e ali e completamente definidos pela finalidade que lhes cabe no esquema. Confirmá-lo, compondo-o, eis aí sua

razão de ser. Desde o começo do filme já se sabe como ele termina, quem é recompensado, e, ao escutar a música ligeira, o ouvido treinado é perfeitamente capaz, desde os primeiros compassos, de adivinhar o desenvolvimento do tema e sente-se feliz quando ele tem lugar como previsto. O número médio de palavras do short story é algo em que não se pode mexer. Até mesmo as gags, efeitos e piadas são calculados, assim como o quadro em que se inserem. Sua produção é administrada por especialistas, e sua pequena diversidade permite reparti-las facilmente no escritório (Adorno; Horkheimer, 1969. P 59)

A expressão artística que deveria ser veículo para a reflexão passa a ser uma anestesia ao espectador, que a partir de então cultiva o raso prazer como concepção do que é arte, substituindo o valor da obra pelo valor produzido pela indústria cultural. Uma vez iniciado esse processo, pode abarcar diferentes modos de se impregnar, tanto nos objetos vendáveis quanto através do próprio imaginário social.

A liberdade de escolha da ideologia, que reflete sempre a coerção econômica, revela-se em todos os sectores como a liberdade de escolher o que é sempre a mesma coisa. A maneira pela qual uma jovem aceita e se desincumbe do date obrigatório, a entonação no telefone e na mais familiar situação, a escolha das palavras na conversa, e até mesmo a vida interior organizada segundo os conceitos classificatórios da psicologia profunda vulgarizada, tudo isso atesta a tentativa de fazer de si mesmo um aparelho eficiente e que corresponda, mesmo nos mais profundos impulsos instintivos, ao modelo apresentado pela indústria cultural. As mais íntimas reações das pessoas estão tão completamente reificadas para elas próprias que a ideia de algo peculiar a elas só perdura na mais extrema abstração (Adorno; Horkheimer, 1969. P 79)

Segundo Adorno (2009) a resolução das questões que envolvem o indivíduo em uma esfera alienada só pode ocorrer através da pretensão por uma arte em si mesmo, aquela que não procura anestésiar com fórmulas e efeitos. Além disso, é preciso que o cidadão utilize seu tempo fora do trabalho com lucidez, em busca do desenvolvimento humano.

Em paralelo ao pensamento de Adorno e Horkheimer podemos compreender as *majors* como difusoras de uma lógica musical de consumo própria da indústria cultural. Ao nos depararmos com os *hits* do momento, veremos que a estrutura musical que se apresenta possui semelhanças gerais com outras músicas oferecidas, como baixa variação de acordes, ritmos repetitivos, pequenas melodias fáceis de se decorar e letras que caminham pelo entorno de temáticas repetitivas como por exemplo o amor romântico: “Assim, ela reduz o amor ao romance e, uma

vez reduzido, muita coisa é permitida, até mesmo a libertinagem como uma especialidade vendável em pequenas doses” (Adorno; Horkheimer, 1969. P 66)

É possível que entendamos através desses filósofos e sociólogos que a problemática sobre a música desejada pelas grandes empresas não seja necessariamente os elementos presentes nessas obras e as estilísticas empregadas, mas sim algo mais intrínseco, o próprio idioma geral da indústria cultural, algo que envolve todos os produtos. A essência do que está sendo criado se apresenta como corrompida:

Os grandes artistas jamais foram aqueles que encarnaram o estilo da maneira mais íntegra e mais perfeita, mas aqueles que acolheram o estilo em sua obra como uma atitude dura contra a expressão caótica do sofrimento, como verdade negativa. No estilo de suas obras, a expressão conquistava a força sem a qual a vida se dilui sem ser ouvida. As próprias obras que se chamam clássicas, como a música de Mozart, contêm tendências objetivas orientadas num sentido diverso do estilo que elas encarnavam. Até Schönberg e Picasso, os grandes artistas conservaram a desconfiança contra o estilo e, nas questões decisivas, se ativeram menos a esse do que à lógica do tema. (Adorno; Horkheimer, 1969. P 61)

Ou seja, na indústria cultural, mesmo que uma música possa oferecer um gênero distinto de outro, ela irá imperar por meio das gravadoras através das mesmas análises de venda, no empenho de dominar todo o cenário musical.

Seria então possível visualizar a música independente caminhando em direção contrária ao cenário demonstrado? Conforme o grau de expansão da lógica capitalista, podemos responder a essa pergunta previamente de forma negativa, uma vez que a forma musical atual impregnada no inconsciente social advém das próprias estruturas do entretenimento massificado e isso consequentemente pode se demonstrar nas composições do artista independente em algum aspecto, mesmo que esse busque alguma maneira de se distanciar.

Deduzimos que embora o músico autônomo esteja dissociado de uma grande ou média empresa que não o pressione a produzir um determinado material, o artista sofrerá pressão de sua própria cena cultural se oferecer a essa um tipo de obra muito distante da obviedade aceita pelo grupo. Quando isso ocorre, há uma falta de adesão à escuta por parte da população, devido a alienação cultural.

Os produtos da indústria cultural podem ter a certeza de que até mesmo os distraídos vão consumi-los abertamente. Cada qual é um modelo da

gigantesca maquinaria económica que, desde o início, não dá folga a ninguém, tanto no trabalho quanto no descanso, que tanto se assemelha ao trabalho. É possível depreender de qualquer filme sonoro, de qualquer emissão de rádio, o impacto que não se poderia atribuir a nenhum deles isoladamente, mas só a todos em conjunto na sociedade. Inevitavelmente, cada manifestação da indústria cultural reproduz as pessoas tais como as modelou a indústria em seu todo. (Adorno; Horkheimer, 1969. P 60)

Porém, a arte independente, quando não concebida somente em seu aspecto pessimista, pode ser entendida como fonte para uma arte desenvolvida com seriedade na pretensão autêntica de explorar sentimentos, a consciência social e de si mesmo.

A emancipação do sujeito na arte é a da sua própria autonomia; se a arte está libertada da tomada em consideração de quem a recebe, a fachada sensível é-lhe indiferente. Esta transforma-se numa função do conteúdo, que se fortifica no não já socialmente aprovado e pré-formado. A arte não se espiritualiza através das ideias que proclama, mas mediante o elementar. É esta ausência de intenções que é capaz de em si receber o espírito; a dialética de ambos é o conteúdo de verdade. A espiritualidade estética desde sempre se acomodou melhor ao fauve, ao selvagem, do que ao culturalmente ocupado. A obra de arte em si, como algo de espiritual, torna-se o que outrora lhe era atribuído enquanto efeito sobre outro espírito, como catarse, sublimação da natureza. O sublime, que Kant reservava à natureza, tornou-se depois dele constituinte histórico da própria arte. O sublime traça a linha de demarcação em relação ao que mais tarde se chamou artesanato. A concepção kantiana da arte foi implicitamente a de um criado. A arte torna-se humana no instante em que denuncia o serviço. A sua humanidade é incompatível com toda e qualquer ideologia do serviço prestado aos homens. Permanece fiel aos homens unicamente pela sua inumanidade a seu respeito. (Adorno, 1970. P 222)

Pode então ser função do músico independente promover uma música interessada em tratar das categorias estéticas em sua totalidade. A complexidade dessa arte envolveria o ouvinte a não escutar a música de forma passiva. Podemos observar que um dos poucos locais onde isso seja possível é na música independente. Porém, isso não significa que todos esses compositores sejam contrários as características da música industrial.

Outro intelectual que viveu as mudanças culturais do início do século XX foi o judeu alemão Walter Benjamin (1892 - 1940), que promoveu diante do seu contexto, uma teoria crítica sobre o papel da arte no capitalismo. O filósofo e sociólogo publicou em 1936 o ensaio “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica” em que irá tratar, como coloca o título, da sua teoria a respeito da inserção

das novas tecnologias que tem por fim a promoção de um novo proceder técnico interessado na difusão de produtos em benefício financeiro.

Conforme Benjamin, “A reprodução técnica da obra de arte é algo novo, que se realiza na história do modo intermitente em impulsos largamente espaçados, mas com intensidade crescente” (Benjamin, 2011. P 50). Apesar da criação da imprensa e outras práticas que ditavam a reprodução terem ocorrido séculos anteriores, é na época do autor que há maior impacto da prática. Com enfoque no cinema e na fotografia, cita padrões dessa nova era que se encaixam na arte contemporânea em geral, visto que todas passam a cultivar em sua produção um fundamento de agilização do processo e difusão do material.

Com a reprodução da obra de arte, é perdida sua *aura*. A *aura* é um conceito utilizado para definir uma obra criada que guarda em si um significado estético ou histórico de aqui-agora que não pode ser transposto em repetição por uma cópia.

Mas o que é a aura, de fato? Uma trama peculiar de espaço e tempo: a aparição única de uma distância, por mais próxima que esteja. Observar calmamente, em uma tarde de verão, uma paisagem montanhosa no horizonte, ou um ramo que joga sua sombra sobre o observador – é isso que significa respirar a aura dessas montanhas, desse ramo. (Benjamin, 2015. P 55)

Interpretamos, por meio do olhar de Benjamin, que atualmente há uma atitude de comum degeneração da aura da obra de arte. Sua corrupção resulta em uma arte que não se sustenta historicamente e espacialmente. Ela tem como pressuposto uma falta de sinceridade e penetração em camadas mais densas da estética. Se apresenta a seu público com a máxima acessibilidade, todavia nesse processo se perde parte da experiência artística.

Acima de tudo, ela torna possível levar essa cópia ao encontro do receptor, seja na forma de fotografia, seja na de disco de vinil. A catedral deixa seu lugar para ser recebida no estúdio de um apreciador da arte; a música coral, que era executada em um salão ou ao ar livre, deixa-se apreciar em um cômodo. Essas condições modificadas podem deixar intocada a maior parte da existência da obra de arte – mas, em todo caso, elas certamente desvalorizam seu aqui e agora. (...) A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que nela é originalmente transmissível, desde sua duração material até seu testemunho histórico. Como esse testemunho está fundado sobre a duração material, no caso da reprodução, na qual esta última tornou-se inacessível ao homem, também o primeiro – o testemunho histórico da coisa – torna-se instável. E somente isso. Mas aquilo que desse modo se desestabiliza é a autoridade da coisa, seu peso tradicional. (Benjamin, 2015. P 53)

Diante das críticas feitas por Benjamin, criamos um cenário tão negativo quanto o sustentado por Adorno e Horkheimer a respeito das novas tecnologias e sistema industrial de massificação em decorrência do lucro. Contudo, Benjamin se conforma melhor com a realidade fornecida, visto que a reprodutibilidade se torna um fato cada vez mais presente. Se torna necessário então compreender as possibilidades sobre o papel social do produto reproduzido da forma mais intensa possível. “No momento, porém, em que o critério da autenticidade fracassa na produção artística, a totalidade da função social da arte é transformada. No lugar de sua fundação sobre o ritual, esta deve fundar-se em outra práxis, a saber: a política.” (Benjamin, 2015. P 58)

Além disso, para Benjamin, a arte de reprodução, apesar de não se sustentar em si, pode ser o aliado necessário das massas em prol de conhecimentos e formação crítica dessa população menos privilegiada, atuando com seu valor de exposição no inconsciente geral.

Ao nos darmos conta de que tensões perigosas a tecnicização, com suas consequências, gerou nas grandes massas – tensões que em estágios críticos adquirem um caráter psicótico –, aprendemos que essa mesma tecnicização criou a possibilidade de uma vacinação psíquica contra essas psicoses de massa por meio de certos filmes, nos quais um desenvolvimento forçado de fantasias sádicas ou de alucinações masoquistas pode impedir o seu amadurecimento, tanto natural quanto perigoso, nas massas. (Benjamin, 2015. P 84)

Com a utilização de plataformas digitais nos lançamentos de artistas da grande indústria ou dos independentes, fica perceptível que o sistema de reprodutibilidade se difundiu ainda mais desde os estudos de Walter Benjamin. No atual modelo, mesmo quando não há intenção do músico mover as engrenagens do sistema, ainda assim ele é movido. O resultado são os lucros das grandes empresas do streaming, indiferente da possível intenção de contracultura da música lançada.

Como na previsão de Benjamin, a arte em sua aura perde sentido em uma sociedade utilitarista e pragmática como a que vivemos. O que resta é conceber nossas alteradas percepções sobre os bens culturais, gerando novas formas ritualísticas de lidar com a arte e promover o efeito catártico.

É certo que se torna uma pretensão ingênua compreender a música independente como arte que se dissocia do método econômico vigente baseando-se somente na noção conceitual apresentada na obra musical. Entretanto, não deixa de ser possível, através dessa arte, um potencial estético e crítico, mesmo que o entregue aos ouvintes por meio da razão de consumo. Como qualquer outro produto, a arte independente possui abertura para adentrar as esferas dominadas pelo sistema econômico. Porém, ela pode possuir amparo crítico para se retirar dos procedimentos ideológicos dominantes através de sua postura perante a massa, entregando para essa população uma conduta para além da lógica capitalista.

Uma proposta de música independente, quando elevada a um compromisso que demanda tempo expressivo no desenvolvimento das práticas que competem a essa área de atuação, não se abstém da lógica econômica vigente. Nos últimos anos, os integrantes do duo Vozmecê obtiveram seu sustento financeiro por meio do projeto através de associação com diferentes empresas. Ainda que reconhecidos por sua atuação autoral, para o sustento monetário, o Vozmecê precisou recorrer a apresentações em bares, restaurantes e casas de show através de um repertório cover popular. Tal performance é decorrente de uma população habituada ao idioma da indústria cultural, que lhes condicionam a conceber a prática artística através da anestesia e submissão da escuta de músicas de fácil associação.

A obrigatoriedade universal dessa estilização pode superar a dos preceitos e proibições oficiais. Atualmente, é mais fácil perdoar a uma canção de sucesso que ela não se atenha aos 32 compassos ou à extensão do intervalo de nona, do que a introdução, por mais secreto que seja, de um detalhe melódico ou harmônico que não se conforme ao idioma. (Adorno; Horkheimer, 1969. P 61)

Mesmo diante de um cenário propriamente autoral, a dupla precisa se associar a outras empresas para o escoamento e divulgação de sua obra. No intuito de oferecer a escuta musical, o duo constrói posts para diferentes redes sociais, prática que se tornou base na geração da ultra informação. Conforme Junior (2023), as redes sociais entregam à sociedade a oportunidade de se conectar em busca da geração e apreciações de conteúdos e expansão de relacionamentos online. A utilização do recurso aparenta gratuito, porém o serviço é pago através dos dados pessoais que são instruídos às plataformas. Com essas informações, são direcionadas promoções específicas de empresas que patrocinam essas redes de

relacionamento. Ao adentrar a plataforma, naturalmente se fomenta a estrutura financeira tradicional.

Nas plataformas de streaming ocorre algo semelhante. Quando não ativada a modalidade premium, o ouvinte é interrompido por propagandas de grandes empresas que patrocinam a plataforma digital. A receita gerada pelos principais streamings gira a roda do capital, obtendo lucros exorbitantes para si e às gravadoras, que através de contrato fornecem seus catálogos. (Neves, 2020).

Nesse contexto, ainda que em baixa escala, o músico independente que entrega suas músicas ao streaming faz parte de uma difusão da prática monetária capitalista, apesar de pouco lucrar com ela.

O Spotify paga em média 0,00348 dólares por cada stream. A Deezer, por sua vez, pagaria 0,00562 por cada stream para a gravadora. Isso quer dizer que, a cada 1.000 reproduções de uma música, o valor repassado para a gravadora seria de US\$3,48 e US\$5,62, respectivamente (...). Assim, a organização estima que, para uma artista brasileira alcançar a receita de um salário mínimo, precisaria de cerca de 790.000 reproduções no Spotify e 540.000 reproduções na Deezer. É importante ressaltar que o valor atual seria um pouco diferente, devido à variação cambial. Somado a isso, o cálculo é realizado com base em valores médios pagos pelos serviços, tendo em vista que os royalties nos contratos variam de artista para artista, além de sofrerem a influência de outros fatores, como acordos com gravadoras e regiões do planeta. (Neves, 2020. P 54- 55)

Tanto o artista associado a indústria quanto o pequeno independente movimentam a cadeia financeira que concentra bilhões de dólares e obtém uma baixa devolutiva financeira, principalmente para os independentes.

É provável, através dessa análise, que não consigamos visualizar a arte independente como saída à concepção de arte como produto capitalista, uma vez que estamos mergulhados no capitalismo cognitivo. Segundo Gabbay (2007), o capitalismo cognitivo consiste no valor ao trabalho imaterial advindo da relação com as novas tecnologias. Até boa parte do século XX a prática que sustentava o modelo econômico vigente se concentrava na relação do proletariado com o modelo de produção fordista. As práticas de trabalho passam a focar na criação e na informação como etapas que sustentam o próprio existir dentro da economia.

A produção/criação cultural e estética não é mais uma exceção, mas a regra, o próprio paradigma da produção em geral. Não são apenas os conteúdos imateriais (comunicacionais, linguísticos, informacionais) próprios da cultura que se constituem em base de sustentação do

crescimento, mas também os seus processos de produção típicos: o trabalho da cultura se apresenta como uma atividade que não é mais padronizável na forma do emprego (assalariado); da mesma maneira, a atividade criativa foge à racionalidade instrumental da firma; a relação entre o "produto" do trabalho da cultura e o "público" implica em uma circulação desses dois momentos que tende a tornar-se produtivas as próprias redes sociais de produção e ao mesmo tempo os consumos culturais. (Bentes, 2007. P 2)

Como artistas autorais independentes, o duo Vozmecê explicita em seu modus operandi as tendências do capitalismo cognitivo. A esfera da vida íntima passa a ser território que reforça o trabalho, pois já não existe mais uma barreira entre suas produções e suas próprias vidas, que se direcionam em prol do reconhecimento profissional. Essa conexão deliberada acontece através dos meios de comunicação.

A continuidade e extensão entre o tempo da vida, o tempo do trabalho, o tempo do lazer, o consumo e a produção estética caracterizam o capitalismo pós-industrial. As máquinas que servem à produção (computador, telefone, celular, TV, internet), são interfaces lúdicas, que estreitam a convivência e servem a comunicação e a arte. A mídia arte se aproxima do game, da televisão quando aposta nos jogos de convivência como simulações de uma certa vida social, lugar de fidelização, lealdades, criação de vínculos, produção de narrativas. (Bentes, 2007. P 8)

É do interesse do capitalismo cognitivo que sejam tomados pela população o acesso à internet, já que esse torna-se o novo meio de produção. Porém, atrás da noção de democratização do acesso, se apresenta a renovação da obtenção do lucro, movido por meio da exaustão produtiva, já descrita por Adorno e Horkheimer na dialética do esclarecimento. Se torna característica desse modelo econômico e social a facilitação do fazer e do consumir numa ciclicidade curta, em busca de novos fazeres e consumos logo em seguida.

Diante de um capitalismo cultural focado na rapidez e reprodutibilidade artística que visa o lucro, o artista independente se torna apenas mais um a entranhar ao modelo vigente. Contudo, retomando Walter Benjamin, há maneiras de desenvolver uma obra a partir do empenho pela veracidade na proposição artística. Isso pode ocorrer por meio da compreensão das novas funções que a arte fortalece na atualidade.

A arte não é apenas, como mostrou a psicanálise, aquele âmbito específico no qual conflitos da existência individual podem ser levados a uma resolução, mas ela tem a mesma função, talvez de modo ainda mais

intenso, em nível social. A força devastadora inerente às tendências nela apaziguadas, portanto, diz tão pouco contra a arte quanto a loucura, na qual os conflitos individuais apaziguados no criador por meio da arte o teriam levado a decair na vida. À estetização da vida política promovida pelo fascismo responde o comunismo com a politização da arte. (Benjamin, 2015. P 142)

Levando a reflexão para o atual estágio econômico e através das lentes que nos levam objetivamente a expressão artística da música, é possível, por meio da música independente, que seja traçado o caminho de uma arte crítica que leva o ouvinte a uma escuta consciente sobre sua realidade social e subjetiva. Ainda que sobre as novas engrenagens do capitalismo, o músico independente pode, em certo grau, se adequar as novas formas de percepção da música com objetivo de apresentar uma arte politizada que fomenta a criticidade das massas.

Considerações Finais

Nesse estudo pretendemos traçar um panorama geral sobre os mecanismos da indústria fonográfica e como ela se adequou as mudanças ocorridas devido as tecnologias digitais. Frente a isso, se procurou interpretar também a atuação do modelo independente na produção musical, como exemplo alternativo à grande indústria. Para visualização empírica das realidades da produção musical independente foi utilizado como exemplo etnográfico o duo musical sul-mato-grossense Vozmecê.

No estado do Mato Grosso do Sul, se observou a influência da música paraguaia e o desenvolvimento do gênero regional do Rasqueado, advindo da Guarânia e da Polca Paraguaia. Além dessa música, foi observado também a atuação de artistas autorais em outras diferentes expressões de gênero, possuindo no estado cenas como a do rap, reggae, sertanejo universitário e rock.

O movimento autoral no estado, especialmente na cidade de Campo Grande sobrevive diante de certo sucateamento no que diz respeito ao fomento da escuta de artistas regionais e também nas inviabilizações decorrentes de leis que, devido aos altos preços para regularização, dificultam o funcionamento de bares, casas de shows e festivais culturais.

Contudo, mesmo diante desse cenário, várias expressões vagam pelas cidades do estado, em busca de locais de acolhimento que possam reunir e expandir o número de pessoas conectadas ao que se produz na região, visto o grande número de artistas e a rica produção independente presente. Este trabalho serve como material de estudo para futuras pesquisas que possam explorar mais detalhadamente os contextos presentes na cena musical independente do Mato Grosso do Sul.

A respeito da produção musical independente, é possível observarmos um dilema entre a liberdade para explorar ritmos, harmonias, visões de mundo e as imposições estéticas inseridas na sociedade. Foi traçado no trabalho o percurso

histórico da música decorrente da tecnificação, demonstrando que em vários pontos os avanços tecnológicos deram possibilidade de maior autonomia ao músico emancipado.

Porém, foi permitido perceber que mesmo diante de uma arte desassociada da grande indústria, quanto mais ela foge dos padrões desta indústria, mais problemas essa música terá de aderência por parte do público, portanto teria dificuldade de se expandir. Frente a isso precisamos compreender o termo “independente” como suscetível de diversos níveis de autonomia. Diante desse entendimento, o Duo Vozmecê atua até o dado momento da pesquisa como músicos independentes em alto grau.

A discussão sobre uma possível emancipação dessa música é entendida de forma questionável, visto que mesmo em baixo grau, o artista está inserido em um contexto social e cultural e isso poderá afetar em sua produção, já que o desejo do músico é possuir ouvintes, o que causará no artista uma necessidade de negociar à construção de uma obra mais concebível de escuta.

Muitas vezes também a própria mentalidade criativa do artista pode ser limitada por meio de suas próprias apreensões musicais. Não podemos conceber o ideal de liberdade a um sujeito que não teve acesso a escuta de variedades musicais, basicamente influenciado pela escuta de obras massificadas. Mesmo quando se pretende uma arte dissociada dos padrões impostos, o modelo vigente pode exercer um peso inconsciente que já domina o próprio artista.

Contudo, é possível admitir certo nível de autonomia criativa mesmo diante da inexorável industrialização da obra, no caso dessa adquirir mais espaços. O movimento do Mangubeat, que teve como um de seus expoentes Chico Science e Nação Zumbi, passou de uma arte de total contracultura para certo domínio de imposições por parte das gravadoras, porém continuou a manter vários de seus valores anti-hegemônicos.

Ao artista independente resta o fortalecimento por meio de interações públicas, como as promovidas em festivais independentes, e através do domínio das redes sociais. Esse terreno se torna propício para a experimentação, seja da própria sonoridade quanto na busca de soluções para a disseminação dessa produção.

Apoiados na tecnologia digital, nas últimas décadas o músico independente pode disfrutar de técnicas de compartilhamento musical através do *CD (compact disc)*, posteriormente pelo *MP3* e na atualidade pelo streaming, por meio de plataformas como o *Deezer*, *Apple music* e o *Spotify*. As práticas tornaram possível a concepção musical autônoma a um passo muito curto do possível ouvinte, dando a impressão de um sistema mais democrático.

Contudo, esse modelo introduziu novos desafios ao pequeno artista, visto que sua falta de influência o coloca atrás daqueles artistas devidamente apoiados pelas grandes gravadoras. Além de lidar com uma vasta competição por espaço em meio a artistas do *mainstream* e outros independentes, atualmente um dos desafios presentes aos músicos autônomos dentro da internet é compreender a dinâmica dos algoritmos para dominá-los.

Quando bem promovido o entendimento sobre as dinâmicas digitais, é possível com que as barreiras da disseminação musical se tornem menores. Todavia, a pesquisa demonstrou que mesmo diante da importância indispensável das redes sociais e plataformas digitais, a formação de público por meio de contato orgânico é o que irá sustentar a expansão de admiradores da obra emancipada, além da criação de uma cena que se autorregula e se expande para outros territórios.

Diante do cenário dominado pelo capitalismo cognitivo, que entranha seu *modus operandi* em todos os aspectos da sociedade contemporânea, é possível avaliarmos as *majors* como difusoras desse sistema econômico, atuando no cenário cultural. Em busca de lucro exponencial, essas empresas produzem um tipo de artista e de música que é apreendida com facilidade e irreverência pelo público.

Adorno, Horkheimer e Benjamin foram alguns dos filósofos e sociólogos que desenvolveram teorias críticas a respeito do novo modelo de produção artística do século XX, período que ditou até os dias atuais a massificação difundida pelos novos aparelhos industriais. Adorno e Horkheimer perceberam uma homogeneização cultural que promovia obras de fácil consumo pela população. Esses produtos de entretenimento buscavam anestésiar o público, os tornando alienados. Apenas uma arte autêntica fundada na consciência crítica seria capaz de transcender esse cenário.

Em Benjamin, notou-se que a reprodutibilidade em massa retirou qualquer chance de aura da arte. Sem essa significância de espaço-tempo, restou para o pensador conceber a arte da práxis como alternativa de sobrevivência conceitual em meio a lógica cultural econômica vigente. Essa apropriação, por parte das massas, do sistema de reprodução feito através da consciência política, seria a forma de desenvolver uma arte catártica na contemporaneidade.

A arte independente, ainda que indissociável da lógica capitalista, pode promover um nível de debate e efeito catártico valioso à sociedade do consumo. Mesmo o sujeito mais vanguardista deverá perceber que está impregnado pelo modelo financeiro regente, rodeado por empresas multinacionais das quais irá alimentar com sua produção musical em algum momento. Admitido esse grau de submissão, o artista pode, por meio de uma arte que se pretenda genuína, construir músicas que incitem meditações subjetivas e sociais à população, podendo desenvolver um nível de criticidade relevante ao cidadão que se propor a escuta.

O duo Vozmecê, embora trilhem um caminho autoral de alto grau de emancipação, visto que não estão associados até o momento com qualquer empresa ou selo, ainda assim são afetados pela lógica industrial vigente. O que há, mesmo como pequenos artistas, é uma liberdade relativa. Mesmo que uma criação estética autêntica possa ser produzida com mais liberdade pelo duo, o modelo vigente barra simbolicamente a difusão dessa música. Mesmo quando ela ultrapassa essa barreira, por seu próprio grau de autenticidade, sua escuta por parte da população pode não conter adesão, já que essa música extrapola em alguma medida as sonoridades mais populares às massas.

Há então necessidade de esforços em busca de articulação maior por parte da dupla na criação de uma cena engajada disposta a escuta ativa de suas músicas, por meio orgânico e através das redes sociais e plataformas digitais. O duo Vozmecê busca, através da apropriação da mentalidade massificada, introduzir uma perspectiva crítica, tentando promover um grau de reflexão sobre as dinâmicas sociais contemporâneas (é o que ocorre em músicas como Fêmea, Tio Sam, Justiça, Resista dentre outras), de certa forma alinhados com o pensamento de Walter Benjamin. Existe uma complexidade evidente no processo de produzir esse tipo de música, pois a criação de uma arte que consegue tal efeito descrito por Benjamin

exige grau intelectual e maturidade artística, uma meta a ser explorada ao longo de uma carreira.

Os esforços vividos pelo duo Vozmecê explicitam as diferentes frentes que um artista independente lida durante sua trajetória e os dilemas estéticos, digitais, ideológicos e financeiros que fazem parte desse modo de produção musical.

Referências

ADORNO, Theodor Ludwig Wiesengrund. **Indústria Cultural e sociedade**. 5ª ed. São Paulo. Editora Paz e terra, 2009.

ADORNO, Theodor Ludwig Wiesengrund. Teoria Estética. Edições 70, LDA. Lisboa. 1970.

ADORNO, Theodor Ludwig Wiesengrund, HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ADORNO, Theodor Ludwig Wiesengrund, HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. 1969. Disponível em: [fil_dialetica_esclarec.pdf](#)

ARRUDA, Gustavo Castelo. **Relação dos projetos habilitados do edital nº 01/2021 - fic/ms de seleção pública da fundação de cultura de mato grosso do sul – fcms e do fundo de investimentos culturais de mato grosso dos sul – fic/ms**. Diário Oficial Eletrônico n. 10.816, Fundação de Cultura do Mato Grosso do Sul, 2022.

ARRUDA, Gustavo Castelo. **Extrato da ata da reunião da comissão de seleção de atrações musicais para o edital nº 01/2022 “som da concha - edição 2022.”** Diário Oficial Eletrônico n. 10.803, Fundação de Cultura do Mato Grosso do Sul, 2022.

ARRUDA, Gustavo Castelo. **Extrato da ata de reunião da comissão de seleção das propostas dos artistas da área de música da chamada pública 002/2022 para participação no xxvi festival américa do sul pantanal**. Diário Oficial Eletrônico n 10.810, Fundação de cultura Mato Grosso do Sul, 2022.

BALANCO, Jan Felipe Carvalho. **Organizando Para Desorganizar: O Circuito De Festivais Da Associação Brasileira De Festivais Independentes (Abrafin)**. Salvador, 2008. P 65. (Monografia).Universidade Federal Da Bahia Faculdade De Comunicação

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Organização: Márcio Seligmann-Silva. Trad. Gabriel V. da Silva. Porto Alegre, RS: L&PM, 2015.

BENTES, Ivana. **O dever estético do capitalismo cognitivo**. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho “Estéticas da Comunicação”, do XVI Encontro da Compós, na UTP, em Curitiba, PR, em junho de 2007.

BRANDÃO, Maria Luiza Carvalho Meireles; BUENO, Juliana Dourado. **Território conquistado: música de protesto e conscientização**. Revista Brasileira de estudos da homocultura. Vol. 02, N. 03, Jul. - Set., 2019.

BRUNO, Beatrice. **“Campão Cultural” destaca cultura de rua em todas as formas e estilos.** Governo do estado Mato Grosso do Sul. 2021. Disponível em <http://www.ms.gov.br/campao-cultural-destaca-cultura-de-rua-em-todas-suas-formas-e-estilos/#:~:text=%E2%80%9CCampo%20Grande%20vai%20receber%20uma,com%20muita%20for%C3%A7a%E2%80%9D%2C%20frisa>. Data de acesso 23/06/2022.

BRUNO, Beatrice. **Campo Grande constrói identidade cultural que aflora pelas influências das fronteiras e imigrações.** Governo do estado Mato Grosso do Sul, 2020. Disponível em <http://www.ms.gov.br/campo-grande-constroi-identidade-cultural-que-perpassa-as-influencias-das-fronteiras-e-imigracoes/>. Data de acesso 23/06/2022.

BURNETT, **A era do streaming.** Viso: Cadernos de estética aplicada, v. 14, n° 26 (jan-jun/2020), p. 231- 247

CAETANO, Gilmar Lima. **A música regional urbana e identidades culturais de mato grosso do sul: questões a partir da musicologia histórica.** Dourados, 2012. 177 p. (Dissertação) Universidade Federal da Grande Dourados.

CAETANO, Gilmar Lima. **A música regional urbana de mato grosso do sul.** Revista NUPEM, Campo Mourão, v. 4, n. 6, jan./jul. 2012.

CAMPOS, Janaína de Oliveira. **“Beber, curtir, farrear”:** a representação dos jovens no sertanejo universitário. Viçosa, MG. 2014. 80 p. (Monografia). Universidade Federal de Viçosa.

CARDOSO, Diego Kasper. **O impacto das redes digitais na circulação e no consumo de música.** Porto Alegre, 2006. 57 p. (Trabalho de conclusão de curso) Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

CASTRO, Gisela G. S. **As Tribos de Ciberouvintes: Música e Internet.** NP 21: Comunicação e Culturas Urbanas do V Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom, 2005.

CAMPOS, Janaina de Oliveira. **Beber, curtir, farrear”:** A representação dos jovens no sertanejo universitário. Viçosa, MG. 2014 (Monografia). Curso de Comunicação Social/ Jornalismo da Universidade Federal de Viçosa.

DIAS, Marcia Tosta. **Os donos da Voz.** 1ª ed. São Paulo. Boitempo editorial. 2000

DILÁSCIO, Júlia Soresini Ramalho; TESSAROLO, Felipe Maciel. **A arte em outra tela: os artistas conquistam seu espaço por meio das redes sociais.** Temática n.9 setembro, 2019.

ESPÍNDOLA, Marcelo Ricardo Miranda. **Caracterização de sítios musicais dos artistas de mato grosso do sul com ênfase na hipermediação de conteúdos.** Brasília, 2016. 94 p. (Dissertação). Universidade de Brasília.

ESHIMA, Larissa. **Conheça a incrível história do streaming.** Disponível em <https://watchbr.com.br/blog/conheca-a-incrivel-historia-do-streaming/#:~:text=No%20Brasil%2C%20o%20grande%20marco,Embratel%2C%20no%20Rio%20de%20Janeiro>. Acesso em: 30 out. 2023.

ESTÚDIO 45, Campo Grande, MS. 2013. Instagram. @estudio45. Disponível em <https://www.instagram.com/p/Z5kQLTnb9L/>. Data de acesso 23/06/2022.

EFFTING, Cintia Elisa. **A transformação da indústria fonográfica frente às tecnologias baseadas em streaming via internet.** Curitiba, 2016. 59 p. Universidade Tecnológica Federal Do Paraná.

GABBAY, Marcello M. **O tecnobrega no contexto do capitalismo cognitivo: Uma alternativa de negócio aberto no campo performático e sensorial.** Compós, 2007.

GALLETA, Thiago Pires. **Para além das grandes gravadoras: percursos históricos, imaginários e práticas do “independente” no Brasil.** Música Popular em Revista, Campinas, ano 3, v. 1, p. 54-79, jul.-dez. 2014.

GUILHERME, Jacqueline Candido. **A Poética da Luta: Rap indígena entre os Kaiowá E Guarani em Mato Grosso do Sul.** Florianópolis. 2017. 231 p. (Dissertação). Universidade Federal de Santa Catarina.

GOMES, Rodrigo M. **Do Fonógrafo ao MP3: Algumas Reflexões sobre Música e Tecnologia.** Revista Brasileira de Estudos da Canção – ISSN 2238-1198 Natal, n.5, jan-jun 2014. Disponível em: www.rbec.ect.ufrn.br

GONÇALVES, Rodrigo Teixeira. **O lugar da música tradicional paraguaia no cenário cultural de Campo Grande (MS).** Campo Grande, 2014. 196 p. (Dissertação). Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.

GOVERNO DO ESTADO Mato Grosso do Sul. **20º Festival de inverno de Bonito.** Fundação de Cultura do Mato Grosso do Sul. 2019.

GOVERNO DO ESTADO Mato Grosso do Sul. **Campão Cultural: 1º Festival de arte, diversidade e cidadania.** Fundação de Cultura do Mato Grosso do Sul. 2021

GRISON, Rafael Bertolazzi. **O novo mercado fonográfico: A era das plataformas digitais e selos independentes - um estudo do selo honey bomb records.** Caxias do Sul, 2021. 82 p. (Monografia) Universidade de Caxias do Sul.

HIGA, Evandro. **Reflexões sobre a difusão da guarânia paraguaia no Brasil no século XX.** VIII Congreso de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular Rama Latinoamericana – IASPM-AL, Lima, 2008

HORROR DO CERRADO PRODUÇÕES, Campo Grande, MS. 2018. Instagram. @horrordocerrado. Disponível em <https://www.instagram.com/horrordocerrado/> . Data de acesso 23/06/2022.

ITO, Liliâne de Lucena. **Músicos independentes na internet: novas lógicas de consagração artística** - 1 ed. – Curitiba: Appris, 2017. 179 p. (Ciências da Comunicação)

JARDIM, Patrícia da Cunha. **O consumo da música na era digital: o trabalho do algoritmo na personalização de playlists dentro do Spotify**. Projeto de mestrado em Comunicação Social – Novos Média, apresentada ao Departamento de Comunicação da Escola Superior de Educação de Coimbra para obtenção do grau de Mestre. 2022.

JUNIOR, Alexandre de Oliveira. **Festivais independentes: Quando o lúdico se torna resistência**. São Paulo, 2017 p 28. (Trabalho de conclusão de curso). Universidade De São Paulo Escola De Comunicações E Artes Centro De Estudos Latino Americanos Sobre Cultura E Comunicação.

JÚNIOR, Flávio Marcílio Maia e Silva. **Música em fluxo: Transformações na indústria fonográfica a partir do streaming**. Dissertação (Mestrado)- Universidade Federal de Sergipe, 2018.

JUNIOR, José Agnaldo Montesso. **Comunicação pública nas plataformas de mídias sociais: apropriação, atuação e impacto da utilização do facebook e instagram pelas prefeituras da microrregião de varginha- MG**. Varginha, 2023.(dissertação de mestrado). Universidade Federal de Alfenas.

KRAPP, Peter. **Cultura digital entre distribuição e remix**. Revista Fronteiras – estudos midiáticos 22(2):2-11 maio/agosto 2020.

LANNES, Wilson Vieira. **A crise e as novas fronteiras para a indústria fonográfica**. Rio de Janeiro, 2009. 73 p. (Mestrado em gestão empresarial internacional). Fundação getúlio vargas EBAPE – escola brasileira de administração pública e de empresas.

LEITE, Guilherme Ulisses Alves. **Atuação do gestor da informação em um selo musical digital**. Recife, 2017. 67 p. (Trabalho de conclusão de curso). Universidade Federal de Pernambuco. Centro de artes e comunicação.

LEÃO, Lucia. **A arte do remix: Uma anarqueologia dos processos de criação em mídias digitais**. Rumores. número 20 | volume 10 | julho - dezembro 2016. Disponível em < [120924-Texto do artigo-242246-1-10-20170216.pdf](#)>

LIMA, Clóvis Ricardo Montenegro de; OLIVEIRA, Rose Marie Santini de. **Difusão de música na era da internet**. In: V Encontro Latino de Economia Política da Informação, Comunicação e Cultura, 2005, Salvador (BA). Salvador (BA): União Latina de Economia Política da Informação, Comunicação e Cultura, 2005.

LIMA, Tatiana. **Música e mídia: Notas sobre o Manguebeat no circuito massivo.** Centro Universitário Social da Bahia, v 5, p 79 – 95. Julho/dezembro 2007. Disponível em < [Musica e midia notas sobre o Manguebeat.pdf](#)>

LIMA, Mariana Mont'Alverne Barreto. **As majors da música e o mercado fonográfico nacional.** Campinas, 2009. 268 p. (Tese de doutorado). Universidade Estadual de Campinas.

LOURENÇO, Nelson. Globalização e glocalização. O difícil diálogo entre o global e o local. Mulemba [Online], 4 (8) | 2014, posto online no dia 28 novembro 2016. Disponível em < <file:///C:/Users/user/Downloads/mulemba-203.pdf>> acesso em 09 de nov de 2023.

MAMÉDIO, Lucas. **Coletivo de Campo Grande cria selo para lançar artistas independentes.** Campo Grande News. Campo Grande, 2021. Disponível em: <https://bonitonet.com.br/v2/index.php/2020/09/25/musico-campo-grandense-jimmy-andrews-lanca-ep-a-proxima-estacao/>. Data de acesso 23/06/2022.

MARCHI, Leonardo de, LADEIRA, João Martins. **Ecos da modernidade: Uma história social da indústria fonográfica no Brasil 1900 – 1930.** revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação | E-compós, Brasília, v.17, n.2, mai./ago. 2014

MARCHI, Leonardo de. **Do marginal ao empreendedor: Transformações no conceito de produção fonográfica independente no Brasil.** ECO-PÓS- v.9, n.1, janeiro-julho 2006, pp.121-140.

MARCHI, Leonardo de. **Diversidade Cultural no mercados de comunicação e cultura: um panorama das discussões e métodos de pesquisa na indústria fonográfica.** Teoria e cultura. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais - UFJF v. 13 n. 2 Dezembro. P 210 – 222. 2018. Disponível em <[13912-Texto do artigo-58577-1-10-20181220.pdf](#)>

MARCHI, Leonardo De. **Indústria fonográfica e a Nova Produção Independente: o futuro da música brasileira?.** Comunicação, mídia e consumo. São Paulo. Vol. 3 n. 7 p. 167 – 182. 2006.

MARCIULEVICIUS, Paulinha. **O que fazer hoje em CG: Temporada de teatro popular, rolê no Laricas e enterro dos ossos.** Primeira Página. Campo Grande, 2022. Disponível em: <https://primeirapagina.com.br/cultura/o-que-fazer-hoje-em-cg-temporada-de-teatro-popular-rolê-no-laricas-e-enterro-dos-ossos/>. Data de acesso 23/06/2022.

MARTINEZ, Pedro. **Sarau do Degrau estúdio: A nova tradição.**Top mídia News. Campo Grande, 2016. Disponível em: <https://www.topmedianews.com.br/colunistas/post/sarau-do-degrau-estudio-a-nova-tradicao/53014/>. Data de acesso 23/06/2022.

MESSIAS, André. **Jerry e Barbados levam polca rock ao FASP**. Governo do estado Mato Grosso do Sul, 2016. Disponível em: <https://www.secc.ms.gov.br/jerry-barbados-traz-para-o-fasp-a-polca-rock-estilo-genuinamente-sul-mato-grossense/>. Data de acesso 23/06/2022.

MOSCHETTA, Pedro Henrique; VIEIRA, Jorge. **Música na era do streaming: curadoria e descoberta musical no Spotify**. Sociologias, Porto Alegre, ano 20, n. 49, set-dez 2018, p. 258-292.

MOURA, Mariama da Mata Lei. Mercado da música pós movimento Mangubeat: Uma reflexão a partir da cena musical, identidade e consumo. XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste – Caruaru - PE – 07 a 09/07/2016.

NAKATO, Davi. **A produção independente e a desverticalização da cadeia produtiva da música**. Gest. Prod., São Carlos, v. 17, n. 3, p. 627-638, 2010.

NEDER, Álvaro. **Peña, bienvenida entre nosotros: moderna música urbana e a criação de uma identidade cultural em Mato Grosso do Sul**. (2008)

NEVES, Carolina Schenkel De Moura Leite. **As plataformas de streaming de música sob uma dupla perspectiva: Spotify e Deezer à luz do acesso à cultura e da proteção aos direitos autorais**. Rio de Janeiro, 2020. (Trabalho de conclusão de curso). Fundação Getulio Vargas Escola De Direito Fgv Direito Rio Graduação Em Direito.

NOBRE, Cândida; NICOLAU, Marcos. **Remix no ciberespaço: da perda da aura à diluição da autoria**. Cultura Midiática. Revista do programa de pós-graduação em comunicação da Universidade Federal da Paraíba. Ano III, n. 01 – jan/jun/2010

NOGUEIRA, Daniel Parente. **Indústria fonográfica: O mercado de música no Brasil no início do século XXI**. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – VIRTUAL – 1º a 10/12/2020

OLIVEIRA, Leonardo Davino. **Jeito de corpo: desbunde como resistência político-poética**. XV – ABRALIC, 2016.

OLIVEIRA, Walline Alves; ZORZAL, Ricieri Carlini; JUNIOR, José Ferreira. **Cibercultura e Música: uma revisão sistemática da literatura sobre apropriações das mídias digitais e novas estratégias adotadas para difusão e circulação da música no ciberespaço**. IX Simpósio Nacional ABCiber. PUC São Paulo, 8, 9, 10 dezembro 2016.

O que é um lançamento em EP, single ou álbum? Imusician, 23 de julho 2022. Artigo de Blog. Disponível em <https://imusician.pro/pt/recursos/blog/o-que-e-ep->

<https://midiamax.uol.com.br/midiamais/2021/divulgado-festival-batalha-de-bandas-revela-lista-dos-classificados-em-ms/>. Data de acesso 23/06/2022.

RAMOS, João. **Reggae e Techno voltam à cena musical de Campo Grande em fevereiro.** Midiamax, Campo Grande 2022. Disponível em <https://midiamax.uol.com.br/midiamais/2022/reggae-e-techno-voltam-cena-musical-de-campo-grande/>. Data de acesso 23/06/2022.

REDAÇÃO BONITO NET. **Músico Campo-grandense Jimmy Andrews lança ep “A próxima estação”.** Bonito, 2020. Disponível em: <https://bonitonet.com.br/v2/index.php/2020/09/25/musico-campo-grandense-jimmy-andrews-lanca-ep-a-proxima-estacao/>. Data de acesso 23/06/2022.

REIA, Jhessica Francielli. **A cidade como palco: Artistas de rua e a retomada do espaço público nas cidades midiáticas.** Contemporânea. Ed.24 | Vol.12 | N2 | 2014.

REIS, Christiane. **Divulgado resultado final do Festival Universitário da Canção 2021.** Fundação Universidade Federal do Mato Grosso do Sul. Campo Grande, 2021. Disponível em <https://www.ufms.br/alto-nivel-das-cancoes-e-destaque-durante-divulgacao-do-resultado-do-fuc/#:~:text=Divulgado%20resultado%20final%20do%20Festival%20Universit%C3%A1rio%20da%20Can%C3%A7%C3%A3o%202021,-6%20meses%20atr%C3%A1s&text=Foi%20divulgado%20na%20tarde%20de,pelo%20Canal%20da%20TV%20UFMS>. Data de acesso 23/06/2022.

SANTANA, William Nunes de. **Independente sim, sozinho nunca: A música independente nos anos 2010.** São Paulo, 2020. 28 p. (Trabalho de conclusão de curso) Universidade de São Paulo.

SANTOS, Ana Teresa Teixeira Gomes Martins dos. **Distribuição e consumo de música na era da internet: A internet como veículo de aproximação entre artistas e públicos.** Lisboa, 2013, 146 p. (Dissertação de mestrado). ISCTE Business school, Instituto Universitário de Lisboa.

SILVA, Gabriel Rodrigues; BALAMINUTTI, Lara Doswald. **O conceito de indústria cultural em adorno e Horkheimer.** Fortaleza – Volume 12 – Número 21, Jul./Dez. 2019.

SILVA, Juliana Vaz; BENEVIDES, Rubens de Freitas. **O universo dos festivais independentes.** Emblemas - Revista do Departamento de História e Ciências Sociais - UFG/CAC s, v. 9, n. 2, 149-162, jul-dez, 2012.

SOUZA, Diobert Junio Nascimento de. **O Consumo de Música na Era Digital: A recepção do streaming no Brasil.** Belo Horizonte, 2015. 53 p. (Trabalho de conclusão de curso). Centro Universitário UMA.

STOLL, Carlos Felipe Christmann. **Cartografia Da Música De Rua De Porto Alegre – Rs.** Dissertação de mestrado. Universidade Federal Do Rio Grande Do Sul, 2018.

TEIXEIRA, Victoria Ragazzi; PINHEIRO, Rose Mara. **A Era do Streaming Musical e a Sobrevivência da Cena Independente.** Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, São Paulo, 2016

TEIXEIRA, Rodrigo. **Os pioneiros: A origem da música sertaneja de Mato Grosso do Sul.** 1ª edição. CG-MS. Fundos de Investimentos Culturais FIC. 2009.

TORRES, Thaila. **Holandês voador resiste, lota praça e promete retorno de bar esse mês.** Campo Grande News. Campo Grande, 2022. Disponível em: <https://www.campograndenews.com.br/lado-b/diversao/holandes-voador-resiste-lota-praca-e-promete-retorno-de-bar-neste-mes>. Data de acesso 23/06/2022.

TROTTA; Felipe, MONTEIRO; Márcio. **O novo mainstream da música regional: Axé, Brega, Reggae e Forró eletrônico no nordeste.** Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação | E-compós, Brasília, v.11, n.2, maio/ago. 2008. Disponível em < [295-Texto do artigo-1394-1243-10-20090126.pdf](#)>

ULLRICH, Freddy Albinus. **Protótipo de um hardware periférico para mixagem de músicas MP3 vida saída U.S.B.** Blumenau, 2003. 50 p. (Trabalho de conclusão de curso) Universidade Regional de Blumenau.

VICENTE, Eduardo. **A vez dos independentes(?) um olhar sobre a produção musical independente no país.** Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. São Paulo, 2006.

VICENTE, Eduardo. **A música independente no Brasil: Uma reflexão.** Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, UERJ, 2005.

VICENTE, Eduardo. **Música e disco no brasil: A trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90.** São Paulo, 2002. 335 p. (Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes) Universidade de São Paulo.

VICENTE, Eduardo; KISCHINHEVSKY, Marcelo; MARCHI, Leonardo de. **A consolidação dos serviços streaming e os desafios à diversidade musical no Brasil.** Revista Eptic. Vol. 20, nº 1, jan-abr. 2018.

3 SONS, Campo Grande, MS. 2022. Disponível em: <https://3sons.com.br/> . Data de acesso 23/06/2022.

WAIZBORT, Leopoldo. **Fonógrafo.** Publicação: 2014. Tipo de documento: Artigo. Novos estudos CEBRAP. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/nec/a/X8JdB33nrycrRXJZzptRLkb/?lang=pt&format=pdf>

Anexos

figura 1 - Notícia sobre o lançamento do clipe da música “Ampulheta”



Fonte: Campo Grande News. disponível em <https://www.campograndenews.com.br/lado-b/artes-23-08-2011-08/com-musica-casal-fala-da-morte-e-grava-clipe-dentro-de-cemiterio>. Acesso em 09 de novembro de 2023.

Figura 2 - Lançamento do Clipe da música "Coisinha"



Fonte: Campo Grande News. Disponível em <https://www.campograndenews.com.br/lado-b/artes-23-08-2011-08/casal-que->

mora-em-van-lanca-clipe-com-os-bastidores-da-construcao> Acesso em 09 de novembro de 2023.

Figura 3 - Vozmecê é premiado pelo Itaú Cultural



Fonte: RCN 67. Disponível em < <https://www.rcn67.com.br/cbn/campo-grande/entre-mais-de-12-mil-inscritos-vozmecê-e-selecionado-em-edital/138200/>> Acesso em 09 de nov de 2023.

Figura 4 Exibição de videoclipe de “Ampulheta” no Programa Spoiler, transmitido pela Portal Educativa, filial da TV Cultura no MS.



Fonte: Programa Spoiler. Disponível em: <http://www.portaldaeducativa.ms.gov.br/tag/25-de-outubro-de-2019/>. Acesso em: 09 de nov de 2023.

Figura 5 Notícia sobre o lançamento do EP Desbunde



Fonte: Midiamax. < <https://midiamax.uol.com.br/midiamais/musica/2020/duo-campo-grandense-vozmece-lanca-ep-critico-desbunde/>> Acesso em: 09 de nov 2023.

Figura 6 Vozmecê viaja 17 estados abordo de van motorhome, a "Vanmecê"



Fonte: Correio do Estado. < <https://correiodoestado.com.br/correio-b/aos-24-anos-os-musicos-ana-maria-e-pedro-decidiram-percorrer-cidades/383386/>> Acesso em 09 de nov de 2023.

Figura 7 Através da Vanmecê, Vozmecê grava live session explorando algumas de suas composições.



Fonte: Campo Grande News. < <https://www.campograndenews.com.br/lado-b/diversao/levando-forro-para-as-ruas-grupo-grava-show-com-energia-solar>> Acesso em: 09 de nov de 2023.

Figura 8 Lançamento do single "Fêmea", composição de Namaria.



Fonte: Campo Grande News. < <https://www.campograndenews.com.br/lado-b/diversao/levando-forro-para-as-ruas-grupo-grava-show-com-energia-solar>> Acesso em: 09 de nov de 2023.

Figura 9 Vozmecê ganha o Festival Universitário da Canção na categoria de Melhor Canção Popular com Tio Sam, de Fattori.

Confira a lista de vencedores do Festival Universitário da Canção

Ganhadores disputaram premiação entre R\$ 8 mil e R\$ 4 mil, conforme as diferentes categorias

Bárbara Cavalcanti | 29/12/2021 12:56



ouça este conteúdo

readme



Fonte: Campo Grande News. < <https://www.campograndenews.com.br/lado-b/artes-23-08-2011-08/confira-a-lista-de-vencedores-do-festival-universitario-da-cancao>>

Acesso em 09 de nov 2023.

Figura 10 Vozmecê participa do Festival de Inverno de Bonito no Palco Balneário.

Vozmecê, pela primeira vez no FIB, mistura ritmos e irreverência em show no Balneário Municipal

28 ago 2022 Categorias: **MÚSICA**



Fonte: Festival de Inverno de Bonito.

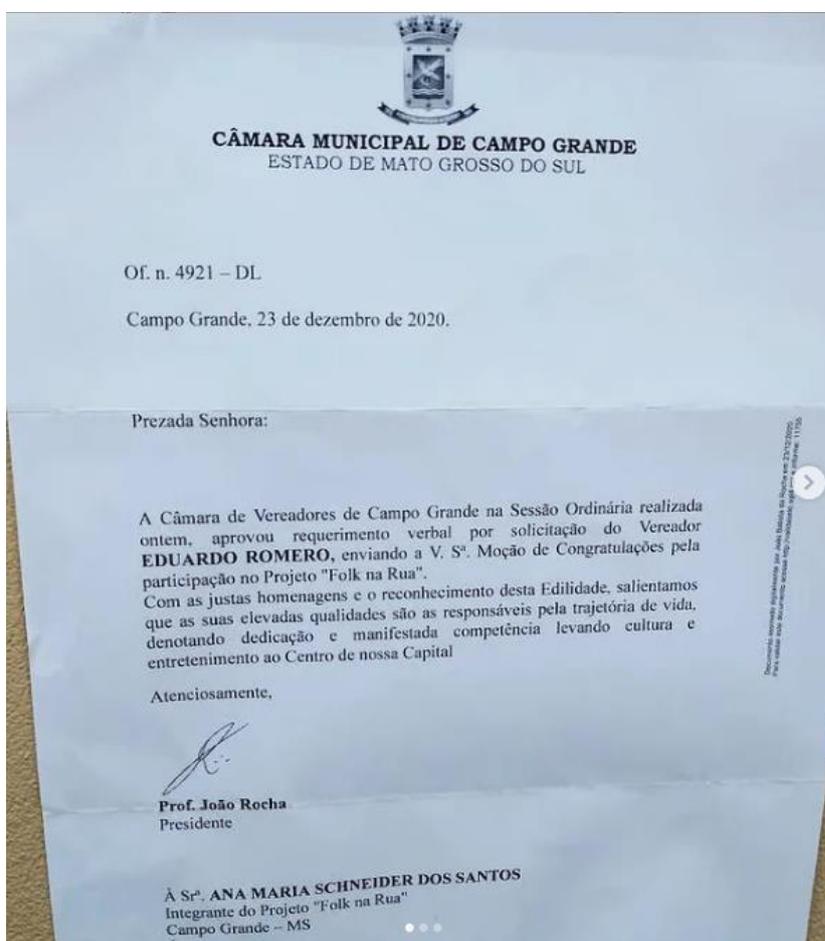
<<https://www.festivaldeinvernodebonito.ms.gov.br/vozmece-pela-primeira-vez-no-fib-mistura-ritmos-e-irreverencia-em-show-no-balneario-municipal/>> Acesso em 09 de nov de 2023.

Figura 11 Vozmecê faz parte do coletivo Folk na Rua, projeto que leva música de rua à Campo Grande



Fonte: Arquivo Pessoal.

Figura 12 Menção Honrosa aos integrantes do duo Vozmecê por sua participação no coletivo Folk Na Rua.



Fonte: Arquivo Pessoal.

Figura 13 Vozmecê participa da edição do ano de 2023 do Festival de Inverno de Bonito com o coletivo Folk Na Rua.



Fonte: Festival de Inverno de Bonito.

<<https://www.festivaldeinvernodebonito.ms.gov.br/>> Acesso em 09 de nov de 2023.

Figura 14 Vozmecê se apresenta no batalha de bandas 2021.



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 15 Vozmecê Participa do Festival Campão Cultural

Shows de Dona Zefinha, Vozmecê e Rockers Sound System vão dos ritmos nordestinos aos sons da Jamaica

02 dez 2021 Categorias: Sem categoria



Fonte: Campão Cultural. <<https://festivalcampaocultural.ms.gov.br/shows-de-dona-zefinha-vozmece-e-rockers-sound-system-vaio-dos-ritmos-nordestinos-aos-sons-da-jamaica/>> Acesso em 09 de nov de 2023.

Figura 16 Vozmecê participa de mentoria com Tadeu Patolla na segunda edição do Campão Cultural.

Produtor musical Tadeu Patolla passa o scanner no trabalho de 4 artistas de MS

14 out 2022 Categorias: Feira da Música de Campão, MÚSICA



Fonte: Campão Cultural. < <https://festivalcampaocultural.ms.gov.br/produtor-musical-tadeu-patolla-passa-o-scanner-no-trabalho-de-4-artistas-de-ms/#:~:text=Durante%20dois%20dias%2C%2013%20e,edi%C3%A7%C3%A3o%20do%20Festival%20Camp%C3%A3o%20Cultural.>> Acesso em 09 de nov de 2023.

Figura 17 Em coletivo, Vozmecê apresenta show em homenagem ao movimento mineiro Clube da Esquina

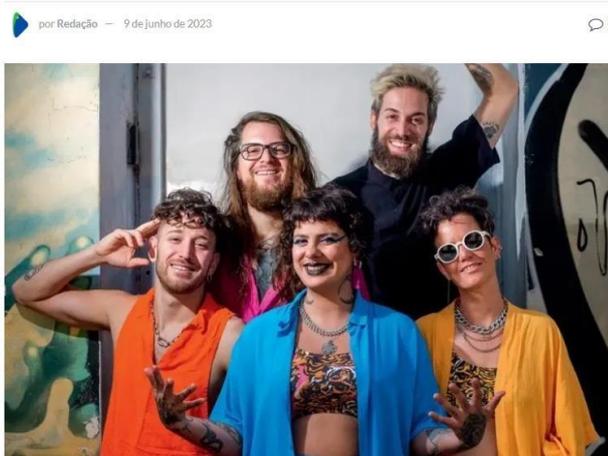


Fonte: MS Na Mídia. < <https://msnamidia.com.br/2023/06/01/destaques/movimento-musical-mineiro-da-o-tom-para-evento-realizado-por-coletivo-de-artistas-do-ms/>>

Acesso em: 09 de nov de 2023.

Figura 18 Vozmecê abre o show da banda Nacional Francisco el Hombre na feira O Balaio.

Fim de semana tem festas juninas e Feira O Balaio com show de Francisco, el Hombre



Fonte: O Pantaneiro. < <https://www.opantaneiro.com.br/eventos/fim-de-semana-tem-festas-juninas-e-feira-o-balaio-com-show-de/202775/>> Acesso em 09 de nov de 2023.

Figura 19 Vozmecê abre o show do duo nacional Anavitória no MS ao vivo.



Fonte: Midiamax. < <https://midiamax.uol.com.br/midiamais/2023/segundo-mes-de-ms-ao-vivo-tem-show-gratuito-de-anavitoria-e-vozmece/>> Acesso em 09 de nov de 2023.

Figura 20 Vozmecê participa do Programa do Brejinho na Band TV.



Fonte: Canal Youtube Duo Vozmecê.

<<https://www.youtube.com/watch?v=M1djWI9RW5I&t=81s>> Acesso em 09 de nov de 2023.

Figura 21 Participação do duo Vozmecê no programa Talento Regional.

Duo campo-grandense Vozmecê mostra sua arte no Talento Regional

Jul 1, 2021 | Política



Fonte: Canal Youtube Duo Vozmecê.

<<https://www.youtube.com/watch?v=iVG8geWFP24&t=32s>> Acesso em 09 de nov de 2023.

Figura 22 Participação do Duo Vozmecê no Podcast do jornal O Estado.



Fonte: O Estado. <<https://www.youtube.com/watch?v=xdbaLbMzGDk>> Acesso em 09 de nov de 2023.

Figura 23 Vozmecê em uma de suas participações nos programas do SBT MS.



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 24 Vozmecê participa de programa Balanço Geral, na TV Record.



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 25 Vozmecê participa do programa Band Cidade, na TV Band.



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 26 Vozmecê participa de programa ao programa Meu MS. TV Morena, afiliada da Rede Globo.



Fonte: Canal Youtube Duo Vozmecê.

<<https://www.youtube.com/watch?v=JRSEvvyagqk>> Acesso em 09 de nov de 2023.